



105

المسرح والتغيّر الإجتماعي في الخليج العربي

● دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين

تأليف
د. إبراهيم عبدالله غلوم

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في شعبان 1998 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

105

المسرح والغيّر الإجتماعي في الخليج العربي

دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين

تأليف

د.ابراهيم عبدالله غلوم



المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

مقدمه

تنطوي هذه الدراسة على محاولة ظاهرة للتقدم بتفسير سوسيولوجي للتجربة المسرحية في الخليج العربي (الكويت، البحرين) معتمدة على عاملين أساسيين:

الأول: ينطلق من أن هذه التجربة المسرحية ليست مجرد انعكاس طبيعي للموضوعات الاجتماعية، أو السياسية، أو الاقتصادية، وإنما هي انعكاس موضوعي لها. يستهدف الربط بين عناصر العمل المسرحي، وعلاقات الواقع التاريخي في سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية. ويستكشف «النموذج» أو «النمط» ليس باعتباره صفة جامدة، أو قانونا ثابتا، وإنما باعتباره مستودعا للوعي الجمعي أو الرؤية الكلية للواقع.

الثاني: يبحث في علاقة الصور والأفكار، أو الأشكال والمفاهيم بحركة التغير البنائي في مجتمع الخليج العربي، في محاولة للاهتداء إلى كيفية تولدها، وتطورها على نحو يجعل للشكل المسرحي (وليس مضمونه فحسب) أعماقا سوسيولوجية، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارجة عنه، وإنما لامناص من أن تكون مفتاحا لمستغلقاته الداخلية.

وقد وجدنا الأرضية الصالحة للبحث على ضوء ذلك المنهج في الربط بين التجربة المسرحية، وحركة التغير الاجتماعي في الخليج العربي لما في هذا الربط من التخصيص والإثبات. تخصيص للحقائق

الموضوعية، أو الجوهرية في حركة تتسم بالشمول، والحتمية، وهي حركة التغير. وإثبات لخصومة الوعي الإرادي-الجمعي بحركة التغير في الشكل المسرحي. ولا مراء في أن البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية الاجتماعية يقود إلى الخوض في طبيعة المشكلة الأولى في سوسيولوجيا المسرح، وهي تحديد نوع العلاقة التي تنشأ بين ظهور المسرح وبنيته الاجتماعية المتطورة، كما تنبهت لذلك بعض الدراسات المنهجية الجديدة في سوسيولوجيا الرواية [1]. ذلك أنه لا يمكن فهم لحظة ابتكار مجتمع من المجتمعات لفن المسرح أو خلقه في مكان ما، وزمان ما إلا من خلال كون المسرح تجربة واقعة في الوعي الجمعي وموقفا نابعا منه بالضرورة، ورؤية لما يحدث من تغيرات في البنى الاجتماعية والسياسية، فالمسرح لا ينشأ من تلقاء نفسه أو ضمن عوامل خارجة عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي. وإنما يتشكل من ديناميات التغير، وفعلها الدرامي المتبلور في الواقع الاجتماعي.

ومن ثم فإن دراستنا للمسرحية في مجتمع الخليج العربي تمتطي الافتراض الذي ينظر إلى ديناميات التغير بما للجماعة فيها من دافعية وإرادة ورغبة في التحقق الفردي-باعتبارها خصوصية درامية، وليست مجرد موضوعات اجتماعية نبحث في تاريخها على المسرح.

وربما لم تحتف حركة مسرحية في الوطن العربي بالتغير الاجتماعي كما احتفت به المسرحية في مجتمع الخليج العربي، لأن المجتمعات العربية الأخرى لم تواجه ظواهر الإنقسام، والتوتر، والصراع، والقلق وعدم التوازن، التي خلقها ظهور النفط، وانقلاب نمط الإنتاج في فترة وجيزة من الزمن. ولا نعني بظهور النفط مجرد «المادة الخام» وإنما نعني به محركا أساسيا لتطور النظام الاجتماعي والسياسي في ذلك المجتمع. فقد كان الواقع الاقتصادي والاجتماعي للمناطق الساحلية في شرق الجزيرة العربية (البحرين، الكويت، قطر، الساحل العماني) يعتمد على نمط الإنتاج التقليدي الشائع في كثير من المجتمعات الآسيوية كالزراعة وصيد الأسماك، والغوص

---

(1) يرى لوسيان جولدمان في كتابه (من أجل سوسيولوجيا الرواية) أن المشكلة الأولى التي ينبغي أن تواجهها سوسيولوجيا الرواية هي العلاقة بين الشكل وبنيته الاجتماعية التي تطورت فيها، أو بعبارة أخرى ما بين الرواية تنوع أدبي ومجتمع فردي حديث.

على اللؤلؤ، والتجارة، ثم اكتشف النفط في هذه البلاد، ابتداء من مطلع العقد الرابع، فعرفت مصدرا حديثا للطاقة، والثروة، وميدانا لنشاط القوى العاملة، ومحركا للإنتاج الجديد، وظرفا تاريخيا حاسما لسلسلة من التغيرات السكانية، والحضرية والسياسية والتعليمية. وفسحة عريضة لظهور حركات التحديث والتنمية، بل أن نمط الإنتاج الحديث (النفط) جعل هذه البلاد لقمة سائغة للاحتكارات الأجنبية، وفرصة سانحة لنشوب التبعية الجديدة للنظام الرأسمالي الغربي في قلب المجتمع.

إن التفاعل بين هذه الوجوه المتعددة لظهور النفط، وبين الهياكل الاجتماعية التقليدية القائمة جعل مجتمع الخليج العربي في ظرف تاريخي يتميز بظواهر، ومشكلات مصاحبة للتغير، ربما لم تعرفها المجتمعات العربية الأخرى بنفس الحدة والتوتر، والصراع الذي وجدت عليه في ذلك المجتمع، كظواهر التسريع، والهوة الثقافية، والانقسام بين القديم و الجديد. والصراع بين التقليدي والمحدث، وصعود طبقات اجتماعية إلى السلطة، رغم جذورها الاجتماعية الرثة، وتلاشي الماضي، رغم قرب عهده، وسيطرة الخدمات الاستهلاكية، رغم لا عقلانيتها. وقلق التغيرات الديمغرافية، والصراع بين الأجيال، وسقوط النظام القديم على مرأى من صعود النظام الجديد للحياة الاجتماعية، ونحو ذلك من مشكلات التغير البنائي في مجتمع الخليج العربي.

وفي مثل هذا الظرف التاريخي المنقسم يتحقق الظرف الجوهري لتحرير ميلاد الحركة المسرحية منذ السنوات الأولى من هذا القرن فتصبح المسرحية المحلية نموذجا فنيا لديناميات التغير، ولمضامينها الديمقراطية الراهنة أو البديلة، ولم يغب عن الحركة المسرحية بسبب ذلك قيامها بدور في غاية الدقة والخطورة، وهو أن تكون مجالا لتفتح الحرية، ومهادا للاستبصار الديمقراطي لا نكاد نجد له مثيلا في التاريخ الاجتماعي والثقافي لمجتمع الخليج العربي.

وفي دراستنا للمسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي تصميم على ضرورة وضع التجربة المسرحية في هذا الجزء من الوطن العربي في سياقها التاريخي الصحيح، وبحث جاد عن خصوصية هذه التجربة، لا بمنطق السرد التاريخي، أو الوصف الخارجي، وإنما بمنطق يستهدف العثور

على تلك الخصوصية في سياق مرادفتها لحركة التغير، وتعبيرها عن وعي القوى الاجتماعية بهذه الحركة. ونفترض من أجل تحقيق كل ذلك فكرتين أساسيتين، تستكشفهما هذه الدراسة بعناية شديدة، وتستهدف إثباتهما بحذر أكثر شدة:

الأولى: إن حركة التغير الاجتماعي ليست مجرد موضوع اجتماعي للتجربة المسرحية، وإنما هي سياق يحرر ميلادها، ويبلور أشكالها، في حالة ما لذا كانت تلك الحركة مرتبطة ارتباطا إراديا بالوعي الجمعي، أو بالموقف الكلي، المتحرر، الذي تقفه المجموعة إزاء الواقع في ظرف تاريخي محدد، من أجل تحقيق ذاتها.

الثانية: إن التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي بديل ظاهر للحرية الغائبة في هذا المجتمع، أكثر من كونها تعبيرا ظاهرا عن الحرية المتحققة فيه.

وبين الفكرتين السابقتين علاقة جدلية واضحة. ذلك أن التغير المربوط بالوعي الإرادي لا يكون إلا من أجل أهداف ديمقراطية، من شأنها أن تضع «المجموعة من الأفراد» في إطار تاريخي يحقق الوجود لذاتها. كما أن قيام التجربة المسرحية بديلا للحرية، أو الديمقراطية، ما هو إلا التشكيل المأمول للتغير الاجتماعي. فالتغير (الذي يتحكم فيه وعي الجماعة) يعني الديمقراطية. والديمقراطية تعني التغير نفسه.

ولا مراء حينئذ في أن يكون الكثير مما نراه على خشبة المسرح بديلا للكثير مما لا نتمكن من تحقيقه في حياتنا اليومية. فطالما أن العمل الفني «يمثل لدى المبدع» ولدى المتأمل تخليصا من الطاقة العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة»[1]، فإن العمل المسرحي سيكون المتميز أكثر من سائر الفنون الأخرى بقدرته على استقصاء المكبوت من الرغبات، وإزالة الكوابح التي تحول دون التغير، وتخليص الأفراد من قيود تقف أمام أي «احتمال» أو «ضرورة».

(1) جان برتليمي، بحث في علم الجمال. ترجمة د. أنور عبد العزيز، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1970 ص 101.

الباب الأول
تشكيلات المهزلة العنية في حركة التغير

فهد: يُبَه انْتَهِينَا يا يُبَه رِحْنَهْ يا يُبَه
العم: إشْصَايِر خِير.. . تِكلَّمْ
فهد: مِصيِبَة حَلَّتْ عَلينِا كِلّنا
العم: الهِنْد وقَفَتْ الفِلفِلْ اللِّي تْصَدْرَه لِنَا
فهد: يا لِيت
العم: تَركيا وَقفَتْ مَجْبُوس اللّحَمْ ؟
فهد: يا ليت يا يُبّه يا ليت
العم: «المَرَقْ» الهولندي مُنعْ إستيراده ؟
فهد: يا ليت يا يُبَه يا ليت
العم: إحْنَهْ أَلِحيّن مِتْنَا من الجُوع وإنْتَ تْقُول يا ليت
فهد: يا ليت يا يُبَه يا ليت.
العم: نمِوت من الجوع يا ليت !!!
علاوي: النَّفْط انْتَهَى ؟؟
فهد: (يهز رأسه)
«الكويت سنة 2000»
سعد الفرج 1966

تمهيد

في أواخر الخمسينات وصلت البدايات المسرحية، التي نشأت في المدارس والأندية إلى عزلتها، وانتهائها كمرحلة تاريخية استوعبت الدروس الماضية للدور الإصلاحي، لتبدأ في الظهور سيماء تجربة مسرحية مختلفة اختلافا شديدا عن تلك البدايات الأولى. وأبرز مظهر للتغير الذي أصاب التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي هو انتقالها من ساحات المدارس، والأندية إلى المكان الطبيعي، المخصص لقيام العرض المسرحي، بما يحققه من وسائل، وأدوات لها ضرورتها الفنية. وهذا يعني أن المسرح لم يعد اهتماما هامشيا، ينطوي ضمن الاهتمامات العامة، فقد أصبح تكوين الفرق المسرحية منذ أواخر العقد الخامس استقطابا لاهتمام جوهري بالمسرح. واستتبع مثل هذا الانتقال، مظاهر أخرى، أطلقت للتجربة المسرحية خصوصيتها في انتزاع الوعي الجمعي، وتفتحه من الإرادة الذاتية، التي دفعتها التغيرات الاقتصادية دفعا متحررا. من ذلك أننا نجد منذ بداية العقد السادس مولدا حقيقيا للجهد، الكائن وراء تكامل عناصر العرض المسرحي، وقد تبلورت جماعية العرض بظهور الفرق المسرحية المتخصصة. كما تبلورت حرارة التغيرات بعمقها، وتسارعها عن ظهور المسرحية المحلية، التي تكتب باللهجة العامية، من أجل أن تعرض لا أن تقرأ.

وكان ذلك يعني، أن التغير في مجتمع الخليج العربي، بدأ يخلق للتجربة المسرحية طابعا سوسيولوجيا، أو سيميولوجيا، يتميز بتشابكه العضوي مع الظرف التاريخي لحركة التغير.

إن التجربة المسرحية منذ بداية العقد السادس، ابتداع ينبثق عن اتجاهات التغير في مجتمع الخليج العربي، إنها ظاهرة متكونة من تغير البنى الاجتماعية في هذا الجزء من الوطن العربي، ولقد بدأت هذه الظاهرة المسرحية تفصح عن معالم واضحة، كلما ازدادت معالم ذلك التغير وضوحا، أو كلما تبلور تمثل الجماعة لمظاهر التغير، عن مزيد من الحاجة لإشباع الإرادة الفردية، بالتحقق والإثبات، ولا يمكن لنا في وقفة سريعة أن نرسم صورة جلية للمعالم الرئيسة في التغير، لأن حجم هذا التغير من الغنى، والعمق بحيث أنه أصبح وراء قيام تجربة مسرحية بأسرها، في فترة لا تتجاوز ربع قرن من الزمن.

أما البرجوازية «المعارضة»، فهي الأوسع قاعدة، إنها تستفيد من التنمية، والتغير دون شك، ولكنها تقع أكثر من غيرها في دائرة استغلال برجوازية السلطة. إنها لا تمتلك أكثر من دخلها المحدود، ولذا تقع عليها أعباء الاستهلاك الذي يجعلها دائمة التبرم، رافضة، وغير واثقة من الأوضاع السائدة، ومن ثم أصبحت مثارا للكثير من المتاعب، التي تواجهها حكومات المنطقة. ولكن لا يعني ذلك إخلاص هذه البرجوازية الدائم للتغير «الديمقراطي» سواء في صورته المتحققة، أو المأمولة، لأن مواقف كثيرة من الحيرة، والقلق، والنكوص، والتأرجح، خرجت منها قبل أن تخرج من غيرها.

من جملة ما سبق، يمكن لنا أن نلاحظ، كيف أصبحت ديناميات التغير، قابلة للتمسرح، على نحو ليس له مثيل في التاريخ الاجتماعي لمنطقة الخليج العربي، فقد اقترن هذا التغير بشروط جديدة، لا يمكن أن يؤدي تمثلها بأي شكل من الأشكال إلا إلى خلق التجربة المسرحية، وليس تغيرها فحسب، عما كانت عليه في البواكير المسرحية. وأبرز ديناميات التغير، نجدها في تلك الطبقة الاجتماعية، التي أطلقنا عليها «البرجوازية المعارضة». ذلك أن هذه الطبقة وجدت في المسرح مضمونا حيويا لإشباع معارضتها للأخلاق، والعادات، والقوانين والنظم، التي أفرزتها التغيرات الجديدة. كما وجدت فيه مضمونا لتفريغ همومها الذاتية، النابعة من صدامها مع التغير، وإذا

كانت قد صاغت لها مواقف متقدمة، تمتحن سيكولوجيتها، امتحانا مرهقا في بعض الأعمال المسرحية، ومواقف حائرة، قلقة في أعمال أخرى، ذات طابع ميلودرامي، فقد كانت من خلال ابتداع فن المهزلة السلوكية، أقدر على الخروج معافاة من الصدام مع التغير، ولذلك تزدهر المهزلة الفنية على يد هذه الطبقة ازدهارا ملحوظا، خاصة بعد أن تلقفت قالب هذا الفن، جاهزا من خلال التركة الفنية التي خلفها المسرح المرتجل، أو الهرجة الشعبية المرتجلة. ولم تكن المهزلة السلوكية شكلا عميقا للتوغل في المعارضة، وإنما كانت شكلا يتمثل الحل السريع للتعارض مع تناقضات التغير، وأعبائه المتراكمة. ومن ثم جاءت المهزلة مسرحا لملاحقة التغير المتسارع عند أغلب كتابها المبرزين، وخاصة في الكويت، التي حققت التغيرات الاقتصادية فيها، معدلا متسارعا لم تشهده مجتمعات الخليج العربي، إن لم تكن المجتمعات العربية بأسرها.

وجملة الأمر فإن المهزلة تؤدي جميع وظائفها تقريبا، من خلال ارتباطها بالطبقة الاجتماعية المعارضة. لقد اتخذت منها سلاحا لنقد برجوازية «السلطة» بصفة خاصة. كما اتخذت منها وسيلة للتصحيح الاجتماعي، وصيانة الأفكار والأشكال الثابتة، والمستقرة ضد شتى عوامل الابتداع والتصنع، والتنافر، التي أتى بها التغير السريع. وأخيرا فإن هذه «البرجوازية المعارضة» تبتدع المهزلة لإثبات وجودها، وكيانها الاجتماعي، وهي تحقق-لذلك-ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلي SULLY من أن الضحك-وهو أداة أساسية في المهزلة-«عامل صراع يساعدنا على أن نجاهد في سبيل استبقاء الحياة الجمعية على ما هي عليه، لأنه يسمح لكل جماعة بأن تحافظ على كيانها في حدود تقاليدها وعرفها.. . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إنه حينما تسخر الجماعة الواحدة من غيرها من الجماعات (باعتبارها مغايرة لها) فإنها تحافظ بهذه السخرية على صميم كيانها الاجتماعي».[1]

ونعتقد أن إقرار النظام الديمقراطي في مجتمع الكويت، يمثل عاملا أساسيا في تمثل الوعي الجمعي للمضمون الديمقراطي، وترسبه في خلق التجربة المسرحية، وخاصة تجربة فن المهزلة لأن هذا النظام من شأنه أن يطلق حرية الفرد، ويفتح لها المجال للمشاركة الواعية في التغير، ذلك أن

---

(1) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر بدون تاريخ، ص 69

عمر التجربة الديمقراطية في الكويت لا يكاد يقل كثيرا عن عمر التجربة المسرحية. إنهما تجربتان متعايشتان على نحو متفاعل وقد منحت التجربة الأولى للثانية، مقدرتها البالغة في الحوار مع الماضي، والحوار مع النظم الاجتماعية، والحوار مع التقاليد، والقوانين التي أن بها التغير، والحوار مع الأفكار، والمفاهيم الجديدة، في حين منحت الثانية للأولى، وعيا أعرض لمعنى المعارضة، فقد جعلت من هذه المعارضة قضية تتبلور بصورة عنيفة في الأسرة، وبين الطبقات، وبين الأجيال أيضا. ومن ثم أصبحت المسارح شأنها شأن الجمعيات والنوادي، التي أقر الدستور إقامتها، بمثابة «المحاولة الشعبية لتنظيم الرأي العام، وتحشيده، وتركيزه في بؤر مؤثرة على القرار السياسي داخل أروقة مجلس الأمة».[1]

وقد كانت المهزلة السلوكية المزدهرة على يد محمد النشمي، وعبد الرحمن الضويحي، وحسين الصالح، وصالح موسى، وغيرهم أكثر الأشكال المسرحية تفتحا، وسط أجواء الديمقراطية، ولا مراء في ذلك ما دامت نشأة الملهاة ترتبط منذ القدم بعهد كان الناس «يحكمون فيه حكما ديمقراطيا» كما أشار إلى ذلك أرسطو.[2]

لقد انعكست البنية الاقتصادية الحديثة بعد ظهور النفط بلا تغير البنى الاجتماعية، فازدادت معدلات النمو السكاني، بصورة لم تشهدها مجتمعات الخليج العربي عامة، وليست الكويت أو البحرين وحدها. وتخلخل الوضع الديمغرافي التقليدي، فبدأت تنحل-تدريجيا-وحدة القبيلة أو وحدة القرابة. وتعرض نظام الأسرة لطوارئ التغير الاقتصادي الحديث، بحيث بدأ يفقد طابعه التقليدي الممتد، ويتجه إلى حجم متناقص تتلاشى معه السلطة الأبوية.

وازداد تغلغل أشكال الحراك الاجتماعي في الطبقات الاجتماعية، كما ازدادت عمليات التقبل، والتمثل للأوضاع الجديدة، التي عمقتها معدلات التطور الواسعة في التعليم، والخدمات المختلفة الناجمة من فائض الثروة، كتوزيع الحكومة الكويتية، لجزء كبير من دخل النفط على السكان، سنويا عن طريق ما يعرف ب «التثمين» (وهو شراء أراض ومساكن من الأهالي

---

(1) د. عبد الله النفيسي. الكويت الرأي الآخر. لندن 1978 .ص49.

(2) أرسطو طاليس، في الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي ص 10.

بأسعار مرتفعة جدا بهدف التوزيع الديمغرافي الجديد، وتنفيذ مشاريع التنمية). وتدريجيا تحولت الثروة إلى غطاء فضفاض، ستر الكثير من التناقضات الاجتماعية، فالطبقة العمالية لم تعد تمثل حجر الزاوية في الصراع الاجتماعي، نظرا لأنها تتكون من أغلبية مهاجرة مسحوقة، وأقلية محلية، تتمتع بدخل مرتفع إلى حد ما. ولذا انتقل الصراع إلى داخل الطبقة البرجوازية، التي أتى عليها التغير الاقتصادي بالتشرذم، والتناقض بين شرائحها العليا، والدنيا، فقد أصبح التناقض الجوهري قائما بين ما يمكن تسميته ببرجوازية السلطة (الشرائح العليا) وبرجوازية المعارضة، (الشرائح الدنيا) وقد أفادت الأولى من القوانين العديدة، التي قامت الحكومة بتشريعها في المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، وكانت أول من استفاد من عمليات التثمين. وفي حين اعتمدت شريحة منها على نفوذها القبلي، والتجاري القديم، نجد شريحة أخرى تعتمد على مؤهلات ذاتية، اكتسبتها من واقع التغير، ودفعت بها نحو النمو في القطاعات المتصلة بالدمج مع النظام الرأسمالي فهي نموذج شائع للبرجوازية المحلية، التي «تصلح مروجة لطراز الحياة الرأسمالي، تمتص المستوردات المترفة، وتدافع محليا، وباسمها عن المبادئ الصالحة لحرية المبادرة والإثراء الشخصي». [1]

وأغلب ما في عوامل التغير من تمثل (ونعني بالتمثل تلك الظاهرة الاجتماعية المماثلة للظاهرة الفسيولوجية التي تتحول فيها المادة الغذائية إلى عنصر حي) ينعكس بصورة متوغلة في ابتداع فن المهزلة، فضلا عن انعكاسه بصورة عامة في ابتداع أشكال مسرحية أخرى. الأمر الذي يسوغ لنا النظر، باهتمام بالغ للكيفية، التي صاغت فيها تجربة التمثل الاجتماعي في حركة التغير لأشكال المهزلة الفنية، أو لنماذجها الدرامية. على خلاف ما حظيت به من إغضاء يقلل من شأنها لدى بعض الباحثين. [2] وليس الاهتمام، أو الجدية التي نوليها للمهزلة سببا في التبكير بدراستها، وإنما انتشار هذا الفن في فترة سنوات العقد السادس، والسابع، وظهوره المبكر بالقياس إلى أشكال مسرحية أخرى، يجعل منه فنا يحتل مرحلة الابتداء

---

(1) ايف بينوت ما هي التنمية، ترجمة سعيد أبو الحسن، دار الحقيقة بيروت، بدون تاريخ ص 62.

(2) نجد كتاب «الحركة المسرحية في الكويت» للدكتور محمد حسن عبد الله اهتماما مطردا بالمسرح الجاد لا يمكن مقارنته بالصفحات القليلة المخصصة للمسرح الهزلي.

في تاريخ التجربة المسرحية في الخليج العربي.

إن ظاهرة المسرح الهزلي تتمتع بانتشار قد لا تفوقه ظاهرة أخرى، لأنها تستقطب وحدها الجانب الأكبر من جهود التجربة المسرحية، طوال سنوات العقدين الماضيين. وإذا كان ذلك يذكي الرغبة في دراستها، فإنه يثير أسباب الحذر في معالجة الكثير من نماذجها، ذلك أن هذه الظاهرة لا تخلو أمثلتها، ونماذجها من التكرار أحيانا. والاضطراب وعدم الوضوح، أحيانا أخرى، كما لا يعدو أثر بعضها، كونه عابرا من غير امتداد، أو استمرار. ومثل هذه الأسباب تدفع بنا إلى تخير النماذج الواضحة، التي نراها تتشكل بصدق، وعفوية من خصوصية التمثل الاجتماعي لظواهر التغير في مجتمع الخليج العربي.

١ الإستجابة التلقائية للتغير من الإرتجال إلى الإنقسام

ابتداع فن المهزلة في مجتمع الخليج العربي يبدأ من خلال تجربة الإرتجال المسرحي، مما يجعل من البحث في هذه التجربة، بحثا عن الجذور الشعبية، والاجتماعية لهذا الفن، الذي حقق من الانتشار، ما لم يحققه فن آخر. ولقد رأينا فيما مضى أن مرحلة البواكير المسرحية تكاد تخلو نصوصها المكتوبة من وسائل المهزلة السلوكية، باستثناء مسرحيتي «خروف نيام نيام» و«مهزلة من مهزلة».ولا يمكن أن نعتبر هاتين المسرحيتين الأصل، الذي تطورت منه الكوميديا الهزلية في الستينات. وذلك لأسباب كثيرة، منها أن حمد الرجيب، صاحب تلك التجربة «الهزلية» المكتوبة، تنقطع صلته بالمسرح، ولا يكتب لها الاستمرار،والتأثير. ومنها أن المسرحيتين لم تعرضا على خشبة المسرح في الكويت حتى يمكن افتراض الأثر، والامتداد منهما، إذ عرضت «مهزلة في مهزلة» في القاهرة بين جمهور محدود من الطلاب في مناسبة احتفال ديني (المولد النبوي). كما نشرت «خروف نيام نيام» في مجلة البعثة، التي كانت تصدر

شهريا في القاهرة. وقد انطوت مع طي الصحيفة، وأصبحت معزولة عن السياق المسرحي. ومنها أن المسرحيتين السابقتين تجربتان لا تخلوان من التأثر الواضح بالجو الشعبي، فهما مزيجان من ألف ليلة وليلة، وشخصيات من التراث العربي، ونماذج من الواقع المحلي، وهذا يعني أنهما تجربتان تضمنتا استلهاما غير مباشر لأجواء متحققة من المهزلة الشعبية.

وليس من الغلو القطع بوجود المسرح المرتجل في فترة مبكرة من التاريخ الاجتماعي في الخليج العربي، شأنه في ذلك شأن المجتمعات العربية الأخرى، التي كان الارتجال فيها يمثل ظاهرة قديمة، مرتبطة بفنون أخرى غير المسرح. فقد عرف المجتمع العربي في الخليج المجالس الشعبية، أو «الديوانيات» التي تعقد في مداخل البيوت الكبيرة وساحاتها الداخلية، أو الخارجية، كما عرف هذا المجتمع مواسم من الاحتفال الشعبي، المعتمد على فنون الغناء، والرقص، والإيقاع، وكان أكثرها زخما، وتأثيرا، ما يتصل بمواسم، ومناسبات الغوص والبحر، كموسم «الركبة» و«الكفال». ومناسبة الاحتفال بالسفينة الجديدة «أوشار». وبينما كان «الراوي» الشعبي في المجالس يقوم بدور الممثل، الذي يعرف وسائل السيطرة على الجالسين، بما يسخر في «سوالفه» [1] من الطرائف، والحركات المسلية، نجد الجماعات من الرجال، والنساء، وحتى حاكم البلاد يرتجلون في مواسم الغوص، مشاهد منتظمة من الحركة والغناء. تختلط بمشاعر من الحزن أو الفرح، الترقب والانتظار، أو الخوف والانفصال.

ويمكن إضافة ظاهرة الاحتفالات الدينية التي تتخذ في كثير من الأحيان طابعا تشخيصيا، كالموالد النبوية، وذكرى عاشوراء، ففي مجتمع الخليج العربي-وخاصة البحرين-تنتشر طائفة كبيرة من الشيعة ذات أصول عربية غالبا-وتوجد بينهم طقوس كثيرة من التعزية، في المناسبات الدينية، يعتمد جانب كبير منها على تجسيد العواطف الدينية، والمواقف التاريخية في تمثيل مرتجل، وينتشر ذلك من المآتم الشعبية بصورة خاصة، وفي مواكب العزاء في شهر محرم، وكان يعتبر من حسن الطالع للفتاة الصغيرة أن تمثل دورا كدور السيدة زينب، أو السيدة سكينة بنت الحسين.

وتشير الظواهر السابقة إلى أن الارتجال المسرحي-من الوجهة التاريخية-متوغل الوجود في الزمن الاجتماعي، لأنه طريقة في التعبير عن الطاقة

الجمعية، لا يمكن تحديدها بزمن معين، حتى لقد اعتبر الارتجال، أصلا للملاحم الشعبية، والأشكال الدراماتيكية، ومصدرا للكوميديا، أصلا للملاحم الشعبية، والأشكال الدراماتيكية ومصدرا للكوميديا الإغريقية والرومانية، وشكلا مستقرا للكوميديا، دي لارتي، الإيطالية بصورة خاصة، ويذكر لنا بعض الباحثين، أن أساس الكوميديا طقس شعبي، «كان فيه مجموعة من المهرجين العابثين، ينتظمون في مواكب، ويترنمون بالأغاني، التي لا يعرف اسم مؤلفها بالضبط» [2].

وحين عرف مجتمع الخليج العربي فن المسرح حدثت ظاهرة تستلفت الانتباه، وهي أن المسرحيات التي اعتمدت على أسلوب الدرس التاريخي، أو الأخلاقي في الثلاثينات والأربعينات، اتخذت لها تطورا منعزلا عن نمو الهرجة الشعبية المرتجلة، فبينما انتهت الأولى إلى طريق مسدود، منذ نهاية العقد الخامس، كانت تلك الهرجة تجد طريقها إلى التفتح، والنضوج، والاستواء في شكل المهزلة السلوكية، ومثل هذا النمو، يؤكد على أهمية الجذور الشعبية، والاجتماعية في ابتداع الشكل المسرحي، لأنها-أي هذه الجذور-تتحول إلى عامل استقطاب جمعي، لكل ما تسفر عنه عملية التمثل الاجتماعي من ترسبات جديدة، يجتذبها موقع الاستقطاب في وجدان الجماعة.

ولقد تعايشت البواكير المسرحية في الأربعينات والخمسينات بأجوائها الكلاسيكية، وأفكارها الرومانسية مع التجارب الأولى للمهزلة الشعبية المرتجلة، ولكن بصورة جعلت من الصعب على أحد اللونين، أو الشكلين أن يؤثر في نمو الآخر، أو في طبيعته الفنية، وهذه سنة لا يمكن حدوث خلافها، ما دامت أصولها مختلفة، وما دامت هناك نظرة من المسرح الجاد، أساسها عدم الاحترام للجو العابث الهازل في الكوميديا.

ولما كان الهدف الذي يقوم الارتجال المسرحي من أجله مختلفا عنه في المسرحية التاريخية، فقد شاعت فكرة أن تتخلل الفواصل التمثيلية المرتجلة بين فصول المسرحية التاريخية، أو الاجتماعية. ويؤكد لنا ذلك بعض من تعقيبات الصحف المحلية، فقد جاء في تعليق مجلة الرائد الكويتية على نجاح مسرحية «مجنون ليلى» قولها: «وختمت الحفلة بفصل هزلي، عالج بصورة فكهة، بعض مشكلات الشعب اليومية، والتي تدور في كل مجلس

وناد.» [3]. ولا مراء في أن ذلك تقليد شائع في البلاد العربية، ينحدر إليها منذ الكوميديا الشعبية الإيطالية، والمسرحيات «الساتيرية» الإغريقية. ولا يقل ذلك من أهميتها، أو قيمتها. لأن هذا اللون يتمكن من إحكام صلته بالواقع، أكثر من المسرحيات التاريخية، أو الأخلاقية لما في طبيعة الارتجال بجذوره الاجتماعية المتحققة من قدرة على استقطاب أجواء الهزل، والعبث كما ذكرنا.

لقد انتشرت الفواصل الهزلية مع بواكير الحركة المسرحية في الخليج العربي، وأصبح لها ممثلون يشهد لهم بالمقدرة والذكاء، في تمثيل مواقف حادة النقد، والسخرية لبعض الأوضاع الاجتماعية، بيد أن من الصعب الخروج بصورة واضحة لهذا اللون من المسرح الهزلي، لأن هذه الفواصل التمثيلية المرتجلة، رغم كثرتها-لم تترك أثرا يسجل صورتها الأصيلة التي كانت عليها عند العرض مع أن الأثرين الفني والاجتماعي. اللذين تركتهما في تطور المهزلة، وانتشارها، لا يمكن تقديرهما حق قدرهما إلا مع البحث الدقيق، فيما تمثلته المهزلة السلوكية الشعبية، أو المكتوبة من مشاكل التغير الاجتماعي.

ولا تقتصر هذه النظرة على الهرجة المرتجلة في مجتمع الخليج العربي، بل إنها تنسحب بوضوح على المهزلة الشعبية المرتجلة في الوطن العربي، [4] وهي-على أي حال-ظاهرة متكررة منذ الكوميديا الإيطالية الشعبية، فعلى الرغم من أن مسرح الكوميديا دي لارتي، حلا يقول الأرديس نيكول «لم يمنحنا في الواقع تمثيلية خالدة في هذا الزمن، فقد أنشأ صورة المسرح، التي لم تزل باقية حتى اليوم، لقد خلق صورة مسرحية غير جديرة بالخلود، غير أنها حظيت بشغف أوروبا كلها، وشمل الإعجاب بها أعظم رجال المسرح في القرنين السابع عشر والثامن عشر». [5]. وهذا حق لا ريب فيه، نجد له صدى واسعا في المسرح العربي، وفي التجربة المسرحية في الخليج العربي بصورة خاصة، فقد خرج كثير من الكتاب، والمخرجين، والممثلين في هذه التجربة من مدرسة الارتجال، نذكر منهم محمد النشمي، وعبد الرحمن الضويحي، وحسين الصالح الحداد، وعبد الحسين عبد الرضا، وعبد الله خريبط، وغيرهم من الكويت، وراشد المعادة، ومحمد عواد، وعبد الرحمن بركات من البحرين.

ويعتبر محمد النشمي رائد المهزلة الشعبية المرتجلة، ومؤسسها في الكويت والخليج العربي، ليس لأنه أقدم من ارتجل التمثيل العابث، بل لأنه في تقديرنا أول من خرج بهذه الظاهرة من بين فصول المسرحية التاريخية، وجعلها تتميز بوجود مستقل، وتتألف من خلالها أهداف واضحة، لم تكن تقتصر على مجرد التسلية العابرة، كما كان في السابق، وهذا يعني أنه حرر الارتجال المسرحي، مما علق به من أفكار عوقت تطوره فترة من الزمن، حيث لم يعد هذا الارتجال، وسيلة تتخذ للترويح من جدية التاريخ، ووقاره، أو من شجن المواقف وأحزانها، وإنما أصبح مسرحا له وسائله الفنية، وموضوعاته المفسرة، للكثير من مظاهر الحياة الجديدة. ومن خلال دراسة الجهود المسرحية عند محمد النشمي يمكن لنا التعرف بوضوح على مظاهر الامتداد، والاستمرار التي تمثلت في المهزلة السلوكية المكتوبة، من جراء خروجها عن مدرسة الارتجال المسرحي. وهو يقتضي منا في بدء الأمر أن نتعرف على مفهوم الارتجال عند محمد النشمي، ليتسنى لنا فيما بعد معرفة أصوله الاجتماعية، المتمثلة لحركة التغير في المجتمع.

والحق أن فكرة محمد النشمي عن الارتجال المسرحي، لم تكن تختلف عن الشكل السائد للمهزلة الشعبية المرتجلة، التي عرفها رواد المسرح العربي في لبنان، ومصر وغيرهما، وهي أن العرض المسرحي لا يعتمد على النص المكتوب، وإنما يعتمد على اتفاق مسبق بين ممثلي العرض حول فكرة القصة التي يراد تمثيلها، بعد أن يقدم واحد منهم (أو بالاتفاق بينهم جميعا) سيناريو قصير يحدد أدوار كل منهم، والحركة العامة التي ينبغي أن يلتزم بها، ومثل هذه العملية تفترض وجود مقدرة عالية في التمثيل، لاعتمادها الأساس على فنون الآراء.

ورغم أن شكل الارتجال المسرحي قد نشأ كما يرى بعض الباحثين نتيجة تصور شعبي للمسرح موضوعا وأراء فإنه تأثر من حيث الحرفية بالمسرح الغربي». بل إن هناك من يتحدث عن نقاط تشابه كثيرة بين مسرح الارتجال، والكوميديا دي لارتي الإيطالية من أبرزها «اتفاق الممثلين على خطوط رئيسة لقصة المسرحية ثم تمثيلهم لها عن طريق الارتجال» [6]. ولعل مما يؤكد هذا التشابه تلك الصورة السائدة عن المهزلة الشعبية الإيطالية، التي «لا سبيل فيها للعثور على نص مكتوب، فلم يكن بيد مدير

الفرقة غير سيناريو قصير، يحدد دخول الممثلين وخروجهم مع إشارة موجزة إلى ما يفعلونه في كل مشهد»(7).

ولم يكن محمد النشمي، يختلف عن الطريقة السابقة في إقامة العرض المسرحي، لأنه لم يكن في معزل عن التأثير الخارجي، وفي مذكراته يبسط لنا جانبا من بداياته المسرحية، التي برز من خلالها من المدارس، عندما كان يشارك في التمثيل بمدرسة الأحمدية، وقد ظل منذ عام , 1940 حتى عام ,1948 مشاركا بارزا في هذا النشاط التمثيلي، الذي بدأ يفقد دوره بعد سفر حمد الرجيب إلى القاهرة للدراسة. ويحدثنا النشمي عن ذلك بقوله:

«وهنا كادت تقف الحركة الفنية تماما في الكويت، ولكني حاولت أن أسد هذا الفراغ، إلا أنني توجهت أنا الآخر إلى القاهرة، لحضور «كورس» في الكشافة والأشبال والجوالة. وبعد مرور ثلاثة شهور أخذت أتردد على مسرح نجيب الريحاني. واختمرت الفكرة في ذهني بأن أكون فرقة شعبية بالكويت.. عدت بعدها إلى الكويت، وظللت ثلاث سنوات أبحث عن الأشخاص الذين باستطاعتهم تكوين هذه الفرقة» (8).

وقد وجد محمد النشمي من يعتمد عليهم في تكوين فرقته، من بين الهواة في فرقة الكشافة المدرسية، وما أن حل عام 1955، حتى باشر النشمي في عرض أولى مسرحياته المعتمدة على أسلوب الارتجال الجماعي وهي باسم «مدير فاشل».

إن هناك ضربين من الخبرة الخارجية، يتصل بهما محمد النشمي، قبل أن يبدأ تجربته الحقيقية مع المسرح المرتجل، يتمثل الأول في خبرة التمثيل المدرسي، بما فيها من قيود، وتوجيهات لا تتفق وميوله-دون شك-. ويتمثل الثاني في اهتدائه إلى مسرح نجيب الريحاني، الذي أيقظ لديه إمكانات المهزلة الشعبية. وقد ضمن هذا الاتصال لمحمد النشمي قدرة كبيرة على تطوير الظاهرة الارتجالية في المسرح، فهو لم يسرف في وسائل التسلية، والترويح التي جعلت من الفاصل الهزلي المرتجل في السابق نشاطا لا ينطوي على قيمة فنية. كما أنه لا يسرف في المواقف الجادة، وإنما تتخذ طريقته في مجملها وسائل المهزلة الشعبية المرتجلة، أداة لمقاومة مظاهر القلق الاجتماعي. وفوق ذلك فإنه حين يفرد للارتجال المسرحي وجوده المستقل، لا يجعله عرضة للسذاجة غالبا، كما تصور بعض الباحثين، لأنه

كان يحرص على إدماج الظاهرة الارتجالية في ذلك القالب المسرحي، الذي يحتاج بطبيعته «المعمارية» إلى عناصر الإضاءة، وعنصر المماثلة لتفاصيل المكان، أو الطبيعة، خاصة مع وجود المبدأ الواقعي، الذي يلح الارتجال عادة على تحقيقه.

وأيا ما كانت الطريقة الارتجالية عند النشمي، فهي لا تغترب عن التصور الذي نسعى إليه حول الفاعلية السوسيولوجية في بناء المهزلة الشعبية المرتجلة، ذلك أن أساس الارتجال على المسرح هو أن يسعى إلى عنصر دينامي، كائن في الواقع الاجتماعي، وهو الاستجابة التلقائية لمظاهر القلق، المتفتحة على نحو يمكن مشاهدته.. أو حصره في الواقع. إنها استجابة لخلل ظاهر، لا يتداخل مع الحالات النفسية المكبوتة، أو المستعصية بحكم القانون، وإنما يتداخل مع الإفراز المشاهد للخلل، ومن ثم فهي استجابة لمخاوف، يكفي من أجل تبديدها، أن نراها مرتجلة على المسرح، ونعتقد أن عنصر الاستجابة التلقائية هو الذي يجعل المهزلة الشعبية المرتجلة، تتشكل فنيا في إطار عملية التمثل الاجتماعي للتغير، وخاصة في تجربة «ارتجالية» كتجربة محمد النشمي، التي جاءت بدايتها في عام 1955 متزامنة-تاريخيا- مع بداية ظهور ردود فعل التغير الاجتماعي.

ومن أجل التتبع والرصد لأثر عنصر الاستجابة التلقائية، في تشكيل تجربة الارتجال المسرحي، عند محمد النشمي سنقوم بتقسيم تجربته إلى مرحلتين: مرحلة الارتجال الخالص التي لم يخلف فيها النشمي، أو أحد من رفاقه أثرا مكتوبا للعروض المسرحية المرتجلة. ومرحلة الارتجال المكتوب التي تنبه فيها النشمي لأهمية كتابة الشكل النهائي للنص، أو العرض، إن شئنا الدقة.

وتمتد المرحلة الأولى من عام 1955 حتى مطلع عام 1958، حيث كون النشمي في هذه الفترة فرقة الكشاف الوطني، التي سرعان ما تحولت إلى فرقة «المسرح الشعبي» في نفس الفترة، وكان هو المسؤول الأول عن هذه الفرقة، وقد ظل طوال هذه الفترة يقدم العديد من العروض المسرحية المرتجلة، وتحظى بنجاح جماهيري عريض، مما شجع على الاستمرار فيها، ومكن نفرا من الممثلين على حذف متطلباتها الفنية في الأداء، أمثال محمد النشمي، وعقاب الخطيب، وصالح العجيري، وعبد الرحمن الضويحي،

وغيرهم. ورغم أن فكرة كتابة سيناريو العرض المسرحي المرتجل كانت موجودة (حيث أوكلت لواحد من أعضاء الفرقة، وهو حسين الصالح الحداد) إلا أنه لا يتوفر من هذه المرحلة أي شيء مكتوب، يساعد الباحث على رسم صورة واضحة. وهذه إحدى المشاكل المتلازمة مع الظواهر المبكرة في الارتجال المسرحي. غير أن ذلك لا يحول دون محاولة التعرف على قسمات الاستجابة التلقائية في تشكيل موضوعات عروض هذه المرحلة، وبعض ملامحها الفنية، من خلال ما يتوفر لدينا من معلومات، نستحضرها أحيانا، من مقابلة شخصية مع محمد النشمي.

لقد عرض النشمي حوالي ثماني عشرة مسرحية، انتزع جميع موضوعاتها، وأفكارها مع رفاقه من الممثلين من المشاكل الظاهرة، أو المصاحبة لعملية التغير الاجتماعي، فقد كان التغير وراء الكثير من مظاهر القلق للطبقة، التي ينتمي إليها النشمي (البرجوازية الصغيرة) إذ عولت هذه الطبقة على تطور الحياة الاجتماعية، والأجهزة الإدارية، والوظيفية في البلاد، بعد ظهور النفط، ومجيء التغيرات الاقتصادية، وطمحت في التخلص من مشاكل المجتمع التقليدي المتخلف بمعاييره، وقوانينه، التي تأتي بالحيف لأبناء البرجوازية الصغيرة غالبا. ولكن ما أن بدأت ردود فعل التغير تعكس ملامحها، حتى أسفرت عن مشاكل جمة، تلاحق ظهورها في سنوات قليلة، حتى أصبحت عقبة في سبيل التطور، فالتقليد في الأسرة، والزواج، ونحوه لا تزال تسيطر على الأفكار، كما تسيطر عليها المفاهيم الغيبية الباطلة، ولا تزال المعايير القبلية، والقرابة تعمل عملها السيئ، بينما تقود عشوائية الإدارة، وغفلتها إلى تخبط واضح، ومزالق خطيرة. وكل ذلك كان يسفر عن حقيقة ماثلة، وهي أن المجتمع في الكويت لم يخضع لعملية تمثل اجتماعي سوية، بعدما طرأ عليه من التغيرات الاقتصادية العنيفة.

وأمام مثل هذه المشكلة ما كان للظاهرة الارتجالية أن تحرر ميلادها، إلا مع وجود عنصر اجتماعي هام وهو الاستجابة التلقائية لمشاهد هذه المشكلة، ومظاهرها في الحياة اليومية، خاصة مع وجود طبقة برجوازية تستمد حساسيتها المتبرمة أو المعارضة من تلك الاستجابة التلقائية، بصورة خاصة. ومن ثم كان من الجائز لنا، أن نرد الظاهرة الارتجالية عند النشمي

شكلا وموضوعا، إلى درجات هذه الاستجابة ومدى توترها.

وأبرز مظاهر وجود الظاهرة الارتجالية المنتزعة من الاستجابة التلقائية لقلق التغير، نجدها في أن موضوعات الارتجال المسرحي عند النشمي، تستمد حيويتها، وعفويتها من وجودها الاجتماعي المتحقق. وكأن التمثل الحادث بين الارتجال المسرحي، والتغير يجري على النحو التالي. وهو أنه كلما اكتشفت ظاهرة مخلة بالتطور، أو شخصية غير متقبلة للأوضاع الطبيعية الجديدة، وجدت على التو من يجسم حجمها، ويصوغ آثارها، ففي «مدير فاشل» التي عرضت في أوائل عام 1955 يضع النشمي أمام جمهوره، شخصية كويتية موجودة، يعرفها الناس الذين أقبلوا على مشاهدة العرض، وأعجبوا به. [9] ويذكر لي النشمي أنه قام بزيارة هذه الشخصية قبل تمثيل موضوعها على المسرح، أكثر من مرة لقضاء أمور خاصة مع الإدارة، التي يعمل فيها، فوجده شخصية صالحة لتجسيدها في شكل هزلي. وينبغي التذكير هنا أن الاستجابة التلقائية للمعنى الكامن في مثل هذه الشخصية، تجري على نحو طبيعي شامل، بحيث أن الجانب الهزلي الذي يظهره النشمي، حول هذه الشخصية لم يكن مقحما عليها، وإنما هو متحقق في مجمل العلاقات التي كونت حول هذه الشخصية طابعا هزليا.

إن الوجود الاجتماعي المتحقق للمشكلة، أو الشخصية ينتج في حالة الاستجابة الارتجالية، مقاومة عنيفة لموضع المشكلة المطروحة، فالمدير السابق، بموقعه الهزلي المتحقق، يتحول إلى موضوع سخرية مرة، إنه شخصية لا تمتلك كفاءة الإدارة، ومسؤوليتها بما يتصف به من غباء، وعدم القدرة على التصرف. فقد وصل إلى موقع الإدارة، بحكم الاعتبارات القرابية، أو العائلية، التي يعاني المجتمع الكويتي منها كثيرا، وهو يعتمد على موظفيه، لأنه لا يكاد يعرف القراءة. وهنا تصبح هذه الصورة الهزلية الجاهزة ميدانا لتجسيد الحس المسرحي بالارتجال، لأن النشمي جعل هذا المدير يوقع على ورقة دست إليه. تقضي باستقالته من وظيفته، دون أن يعي هذا التصرف الأحمق. وعلى هذا النحو فإن الاستجابة التلقائية التي يتعايش النشمي، ورفاقه معها في «مدير فاشل»، تحقق جانبين في العرض: التسجيل لحجم المشكلة والتفسير لها أيضا. وبينما ينحو التسجيل إلى التقاط الحادثة، أو النموذج وإدخاله على الفور في صلب العرض المسرحي، فإن التفسير،

بوسائله التمثيلية، والهزلية المرتجلة، يأتي على مقاومة المشكلة، ورفضها، وتعرية نموذجها.

الاستجابة التلقائية إذن، عملية قوامها الفعل (التسجيل) ورد الفعل (التفسير)، ولا تبتعد الظاهرة الارتجالية في المسرح عن مثل هذه العملية، فإذا كانت أدوات الفعل في الارتجال المسرحي هي الحادثة، أو الشخصية، أو المشكلة المنتزعة من الواقع، فإن أدوات عملية «رد الفعل»، هي النقد، والسخرية، والضحك، والهجاء ونحو ذلك مما عرفت به المهزلة الشعبية. وهذا ما يمكن ملاحظته بمتابعة أعمال النشمي الأخرى. ففي مسرحية «عجوز المشاكل» (قدمت بعد سابقتها مباشرة) نجد تجسيما لإحدى مشاكل الأسرة، وهي تسلط الأمهات على زوجات الأبناء. وندع النشمي نفسه يحدثنا عن كيفية اهتدائه إلى هذه المشكلة فهو يقول: «والذي جعلنا نفكر في معالجة هذه الظاهرة أن أحد الممثلين اعتذر ذات ليلة عن مواصلة التمثيل، وترك دوره لغيره، وذلك بسبب تشدد أمه على زوجته.. وخلافه المستمر معها»[10]. وقد انتقلت هذه المشكلة مباشرة إلى المسرح، واتخذت لها مظهرا مقاوما لحجمها، فالزوج حين واجه قلق المشكلة بين أمه وزوجته، استجاب لاقتراح أصدقائه عليه، بأن يزوج أمه، ليتخلص من مشاكلها. ويزوجها- بالفعل-من إمام مسجد بعد أن زينها، وركب لها أسنانا من «البلاستيك»، ثم تكون هذه الأسنان، سببا في التخلص من سلطة لسان الأم، حيث اصطكت عليها بعد أن اقتربت من حرارة «التنور» لتصنع الخبز، وكفت بذلك عن الكلام.

وتأتي مسرحية «مطر صيف» في مايو 1957 ردا تلقائيا سريعا على أحد القوانين الصادرة في تلك الفترة، وهو كادر الموظفين، وقد أطلق على المسرحية هذا العنوان «مطر صيف على ناس وناس» (مثل شعبي)، كناية عن أن الكادر لم ينصف جميع موظفي الدولة، وإنما ارتقى بمجموعة دون أخرى. أما مسرحية «بلاوي» فهي استجابة تلقائية لتزايد خطر الهجرة الأجنبية على الكويت، بسبب قلة الأيدي العاملة، (وقد سبق لحمد الرجيب في عام 1949, أن تناول هذه المشكلة بصورة عارضة في مسرحية (خروف نيام نيام). وتعتمد مسرحية النشمي على نقد إحدى الشركات الأجنبية، التي عزمت على إحضار عمال من إيطاليا. كما تتميز بأن «التفسير»، أو

«رد الفعل» في موضوعها المسرحي، ينطوي على عنصر التوقع، مما جعل مقاومتها تنحو إلى كشف حجاب المستقبل، وما ينذر به من أخطار تجلبها الطبقة المهاجرة. وتستمر معظم المهازل الشعبية المرتجلة عند النشمي في الاعتماد على عنصر الاستجابة التلقائية، إلى حد الدخول في موضوعات جريئة، ساخنة، كانت تحدث دويا هائلا، تحدثت عنه الصحافة المحلية بإعجاب. [11] ولا مراء في أن مصدر إعجاب الجمهور المسرحي بمسرح النشمي، ينحدر من قدرته على استثمار عنصر الاستجابة التلقائية، بصورة جعلت من الظاهرة الارتجالية حربا دائرة مع مرهقات التغير، فهو-مثلا- حين ينتقد فكرة الاستعانة بالخبراء الأجانب ينطلق في إحدى مسرحياته من حادثة، أو فضيحة مجلجلة في الكويت، وهي فضيحة مستشار لبناني استعانت به الكويت، ثم تورط في علاقة مع امرأة تدعي «أليس»، كانت تعمل «قوادة»، عن طريق إحدى محلات «الكوافير». ومثل هذه الفضيحة جعلت النشمي يهتف رافضا بعنف اعتماد الدولة على الخبراء، الذين يسرقونها، بدلا من أن يعينوها على الإصلاح، والتطور. ومن ثم جعل عنوان المسرحية «خبير إسكت»، متضمنا دعوته الصريحة للكف عن الاستعانة بالخبراء.

لقد شكلت الاستجابة التلقائية الطابعين الفني، والاجتماعي في الظاهرة الارتجالية على المسرح، ولا يسعفنا ضياع العروض المسرحية المرتجلة على معرفة الصورة الواضحة لهذا الطابع، ولكن ما نعرفه عن موضوعاتها، يفصح عن مؤشرات هامة. إن أساس هذا الطابع يكمن في أن قوام المسرح المرتجل عند النشمي كان عبارة عن فعل يعقبه رد تلقائي سريع لهذا الفعل، ولا تعدو هذه العملية المتجاوبة كونها مظهرا من مظاهر التمثل الاجتماعي، لأنها تجعل الموضوعات الجديدة التي أتى بها التغير في حوار بين الرفض، والقبول.. أو بين صورته المخلة (ما هو كائن)، وصورته المأمولة (ما ينبغي أن يكون). وينتهي (أي هذا الحوار) دائما بتغليب جانب الرفض، وتأكيد الصورة المأمولة، مما يجعل من الظاهرة الارتجالية، إحدى أشكال المعارضة، التي تبشر دوما بالتغير، أو بحدوث التمثل لمظاهره الشديدة القلق.

ولا شك في أن الخصوصية الاجتماعية في ظاهرة الارتجال، تستدعي ملكات النقد والسخرية وقدرات هائلة على الإضحاك، وهو ما نجده بوضوح

في تجربة الارتجال المسرحي عند النشمي، لأن جميع الموضوعات التي يختارها، بمساعدة أعضاء الفرقة، مشتقة من ظرف التغير، فهي إما أفكار قديمة، وإما تقاليد جامدة، ينبغي القضاء عليها، أو حالات ومظاهر، تكشف عن ضيق الجهاز الإداري في الدولة، وغياب القوانين بصورة جعلت من التمثل الاجتماعي أمرا مؤجلا.

لقد سخر النشمي كثيرا، وأضحك الناس كثيرا من التقاليد المتحكمة في الأسرة والزواج، إنه ينتقد قيام الزواج-مثلا-على أوصاف «الخاطبة» في مسرحية «ليلة عرسه نام على السيف»، فالرجل يصدق وصفا كاذبا لجمال فتاة من إحدى الخاطبات، فيقبل الزواج منها، ولكن حين تزف إليه على الطريقة التقليدية ملفوفة، مستورة العيوب، تتكشف له عن عجوز بعكاز، و«باروكة» وعيون زجاجية، وأسنان مركبة، فيهرب منها، لينام على «السيف» (الشاطئ).

وفي مسرحية «أمك طراز أول» يجسد النشمي مثالا لقلق التمثل الاجتماعي داخل الأسرة. لقد تزوج الابن، وسافر إلى الهند، ثم رجع بأفكار جديدة، ففتح في بيته نافذة (من المعروف أن البيوت القديمة في الخليج العربي تخلو من النوافذ)، واستحدث فيه «بلكونا»، كما أحضر سريرا هنديا، يسمى «بلنج» وستائر، ونحوها لترتيب البيت بصوره حديثة، غير أن الأم رفضت هذه المستحدثات، ووقفت ضدها، في حين سخرت الزوجة منها، وقالت لزوجها «أمك طراز أول». ويستمر النشمي في نقد ما يتخلل الأسرة من جمود يتناقض مع حياتها الجديدة، فيتناول مشكلة الزار والنذور في «على أمه نذر»، و«ينيٍّ واْعطُبَة». وتتميز المسرحية الثانية بقلب الفكرة الشائعة عن تعلق المرأة بالزار، والجان. ليجعل من الرجل، أو الزوج مدعيا صلته بالجان، إنه يثور في حالة عصبية، ويطلب من الزوجة أن تحضر له البخور، ولكنها تسخر منه، وتقوم بضربه قائلة له «إذا إنت ينّي (جني) آنه عْطبُة».

أما الموضوع الثاني، الذي سخره النشمي لملكات السخرية والإضحاك، فهو تخبط الإدارة وغياب القوانين المنصفة، ونحو ذلك مما يمثل قلقا، وإزهاقا لروح التغير الموجه بالتخطيط. وبسبب حساسية هذا الجانب الذي عالجه الارتجال المسرحي، بتلقائية مقاومة، فقد تعرض النشمي، ورفاقه

من الممثلين في المسرح الشعبي لكثير من الضغوط النفسية، ولكنهم حصلوا في مقابل ذلك على رضاء جماهيري واسع، تمثل في مشاركة الجمهور المسرحي لهم بالارتجال في بعض الأحيان. ولعل مسرحية «مطر صيف»، مثال صريح على ذلك، لأن النشمي انتقد فيها بشده قانون الكادر الوظيفي، الذي وضعه مسؤول «غير كويتي»، تمت الاستعانة به لوضع هذا الكادر. والنشمي يكشف عن جانب الارتجال في صياغة هذا القانون، فهو لم يقدر ظروف الأسرة الكويتية في الخمسينات، كما أنه لم ينصف جميع الموظفين، وبسبب عرض هذه المسرحية لقي محمد النشمي إهانة، وتجريحا من المدير المسؤول، كما تعرض لمحاولة الإغراء المادي بالرشوة، من أجل أن يقلع عن موضوع نقد الإدارة، ولكنه لم يستجب لذلك بعد أن أقبل عليه الجمهور المسرحي، لمدة عشر ليال، «لدرجة أن بعض الناس تحمسوا للموضوع، وتطوعوا بتبليغه عن بعض أسرار الإدارة الفاسدة»[12].

لقد كانت الكويت حتى أواخر الخمسينات تعاني من مشكلة عدم توازن، بين حجم التغيرات المتلاحقة، وغياب القوانين، أو ارتجالها، غالبا، في صورة تخل بعمليات التمثل الاجتماعي، وهذا وضع يسفر عن كثير من ردود الفعل القلقة والمربكة للتغير. وكانت الظاهرة الارتجالية على المسرح، أكثر الأشكال قدرة على ملاحقة ردود الفعل السريعة، وتتبع حركتها الاجتماعية، بما اعتمدت عليه من ديناميات الاستجابة التلقائية. ولذا فقد جاء الارتجال المسرحي الساخر من عيوب الجهاز الإداري، والقانوني بموضوعات جديدة، نابعة من المعطيات الأولى للتغير الاقتصادي.

إننا نجد المهزلة الشعبية المرتجلة تكشف عن موقف معارض للتخطيط العشوائي، الذي اتخذته الحكومة في السنوات الأولى من التغير، لمواجهة التوسع الإداري، وتحديث البلاد. فقد أرادت الكويت منذ البداية أن تستحدث نظمها، وإدارتها بتقليد الأنماط الأكثر تقدما، فاستعانت بالخبرة الأجنبية في الإدارة، وخدمات البناء، وأسلمت لها الكثير من الشؤون بلا رقابة. مما أغرى بالتلاعب، والفساد الإداري، وهو ما أثار مقاومة أبناء الكويت للعنصر الأجنبي، الذي أصبح-في نظرهم-غازيا لثروتهم، أكثر منه محدثا لبلادهم. وقد ارتسم حجم هذه المشكلة بمظهر هزلي، بالغ التشاؤم في أكثر من عرض مسرحي مرتجل قدمه النشمي، كما في «مدير فاشل»، و«مطر صيف»،

و «خبير اسكت». و«بلاوي».

وفي جانب آخر من اتجاه هذه المشكلة، لامست المهزلة الشعبية المرتجلة، ملامح بارزة لصورة الفوضى في توزيع الثروة، بسبب غياب القوانين المنصفة للمواطن، وتحكم الاعتبارات القبلية، أو الطبقية. ففي المسرحية التي عرضت باسم «أصبر وتشوف تاليها» يعالج النشمي حركة التثمين، وينتقد ما صحبها من فوضى. فهناك بيوت تخصها الحكومة بالتثمين، لاعتبارات «الواسطة»، رغم عدم استحقاقها لذلك. بينما تهمل بيوت أخرى، أحق بأن ينالها التثمين. وفي مسرحية أخرى باسم «صاروخ شراكة»، يستخدم النشمي حادثة علمية هي إطلاق الصاروخ الروسي في أواخر الخمسينات، فيصور نفسه. وقد انطلق في المركبة الفضائية، وحين استقر في الفضاء، راح ينتقد الأرض، وقوانينها، ففي الفضاء لم يجد الحدود التي ترسمها الحكومة للأراضي، ولم يجد «البراميل» المصفوفة. ويعتبر ذلك من اللمحات النقدية الجريئة، التي اتسمت بها سخرية النشمي في مسرحه المرتجل.

لقد كانت السخرية والنقد في المسرح المرتجل مظهرا لاتساع حجم المعارضة، دون شك. ذلك أن اعتماد هذه الظاهرة المسرحية على عنصر الاستجابة التلقائية، يسوغ لروح النقد، والسخرية أن تقاوم المشكلة الاجتماعية من خلال حالة متحققة، أو موجودة. سواء كانت هذه الحالة منتشرة انتشارا ذريعا، أو مقتصرة على أفراد. ولذا فإن النشمي في جميع عروض الارتجال المسرحي، لا يغترب إطلاقا، عن ذلك الشيء الراهن في المجتمع. وهذا شأن المسرح المرتجل، الذي يأتي على الأغلب، حصرا للشيء الراهن، وحوارا مع المشكلة الواقعية المؤرقة.

ولما كان المسرح المرتجل عند النشمي ردا تلقائيا لحالة منتشرة، أو مقصورة على فرد من الناس، فقد وقعت المعالجة الارتجالية-أحيانا-على مشاكل، خلقها التغير حقا، ولكنها لم تسفر عن رأس متورم حتى فترة الخمسينات، في حين استفحل خطرها بشدة بعد هذه الفترة. وذلك يعني، أن عنصر الاستجابة التلقائية في مسرح النشمي قد أتى على نوع من الإحساس المقبول في التوقع والاحتمال، جعله لا يخلو من إمكانية التبشير بالتغير. فهو في مسرحية «بلاوي»[13] يجسد صورة متشائمة لآثار الهجرة الأجنبية، والطبقة الوافدة على الكويت، مطالبا بضبطها، وتنظيمها، وداعيا

إلى تفضيل العمال العرب على الأجانب. وقد تحولت مشكلة العمالة الأجنبية بعد مرور أقل من عشر سنوات على مسرحية النشمي إلى أعقد، وأخطر ما يواجهه مجتمع الخليج العربي من مشكلات.

وفي عام 1957 عرض النشمي مهزلة شعبية أكثر تشاؤما، وهي «قرعة وصلبوخ في باريس»، استمد جوها الهزلي المتشائم من فكرة أن المجتمع لم يحسن استغلال الثروة الاقتصادية بعد ظهور النفط، فبدلا من أن تكون عاملا في تغيير أحواله الاجتماعية، والقضاء على تناقضاته، وتخلفه، أصبحت عاملا في انحلاله، وتعميق تناقضاته. وتشتمل المسرحية على فصلين، يرسم الفصل الأول صورة متعاطفة مع الماضي قبل ظهور النفط، لما فيه من بساطة العيش. أما الفصل الثاني فيصور الطفرة التي أخلت بالتوازن الاجتماعي. وينطلق النشمي في هذه المسرحية من «إشاعة أطلقت في الخمسينات على أحد المنازل بمنطقة» الدسمة «بأن النفط يتدفق في ساحة هذا المنزل»[14]. لقد فوجئت الأسرة الفقيرة بظهور النفط في «جليب» المنزل، فانتقلت إلى عالم الثراء والبذخ، وأعادت المرأة العجوز صباها بالوسائل المزيفة، فهي ترتدي الملابس الضيقة، وتستحم بالحليب، وتتناول الغداء في باريس والعشاء في إسبانيا، بينما الرجل يطعم فرسه اللوز المقشر. والابن يبذر الأموال في لعب القمار. ولم يكن هذا النموذج من الأسرة منتشرا في الكويت خلال الخمسينات، فقد كانت حركة التثمين في بدايتها (معروف أن التثمين عامل أساسي في تحول الوضع الاقتصادي للأسرة الكويتية)، فالأسرة التي نقلها النفط إلى الثروة، وأسلمت نفسها لحياة مصطنعة، لم تتبلور بعد كظاهرة اجتماعية، ولذا كان من السهل على جمهور هذه المسرحية أن يدرك الأسرة المقصودة بالنقد، والسخرية، مما جعل المسرحية تبدو وكأنها هجاء، أو لمز متعمد»، تداركته رقابة الحكومة، فأوقفت العرض بعد ليلة واحدة[15].

وقد يكون هذا الإيقاف نابعا من تشاؤم هذه المهزلة، الذي ينطوي على نبرة الإنذار، والتبشير بمستقبل مكفهر للأسرة الكويتية. ولكن مشكلة هذا التشاؤم-رغم واقعيته-أنه يصوغ ضربا من المعارضة، التي لم يتمثلها المجتمع في الكويت حتى نهاية الخمسينات، وسنرى فيما بعد، كيف أن تطور المعارضة، واستيعاب المجتمع لها في الستينات سوغ لكاتب آخر وهو سعد

الفرج أن يعالج نفس المشكلة في مسرحية «الكويت سنة 2000» من غير أن تؤدي إلى صدام مع الرقابة.

وبعد أن تصوغ مشاعر الاستجابة التلقائية بما فيها من قلق، وتوتر أسلوب النقد والسخرية، واللمز والضحك، كما تصوغ الحلول السريعة، المعتمدة على أسلوب الخطاب والتعليم، يثور سؤال هام، وهو هل تكتفي المهزلة الشعبية المرتجلة بما اهتدت إليه من أساليب، أم أنها تستمر بحثا عن استقرار شكلها، وتأصل أدواتها ؟.. . إن جميع الدلائل تشير نحو ضرورة استمرار دور المهزلة الشعبية المرتجلة حتى مطلع العقد السادس. فالمجتمع لا يزال يعيش سنوات الاضطراب، والتململ، ولم يذق نتائج الاستقرار، فالتغيرات الاقتصادية تهز جوانبه هزا، بينما هولا يتمثل، أو يهضم معطياتها. ولقد حاولت الدولة أن تعي هذا الدرس، فوضعت بعض القوانين في سنوات العقد الخامس، ولكنها فشلت في ذلك، لأنها لم تزد عن كونها قوانين مرتجلة.[16] ويستمر هذا الواقع غير المستقر حتى عام 1961 الذي طرأت فيه تغيرات هامة على النظام السياسي والاجتماعي، ومن ثم تستمر الظاهرة الارتجالية غير المستقرة، باعتبارها شكلا لعدم استقرار التغيرات الاجتماعية، ووضوح معطياتها ومؤشراتها.

ويرتبط هذا الاستمرار بمرحلة ثانية، مرت بها تجربة محمد النشمي مع المسرح، وهي مرحلة «الارتجال المكتوب» التي خلفت نصوصا مكتوبة حقا، ولكنها مرتبطة ارتباطا شديدا بمخيلة الارتجالي، وتلقائيته. وتقترن هذه المرحلة بتدخل الحكومة، ممثلة في وزارة الشؤون الاجتماعية للإشراف على المسرح، من أجل تطوير الحركة المسرحية. فاستقدمت لذلك مصممي الديكور، والملابس، ومشرفي الإضاءة، كما اتفقت مع زكي طليمات عام 1959، ليتولى عملية التطوير على أسس علمية، غير أن كل ذلك لم يؤثر على مدرسة الارتجال عند محمد النشمي، لأن هذه المدرسة لم تكن نشاطا عاديا، يمكن تغييره بعملية فوقية، وإنما كان ظاهرة اجتماعية، مرتبطة مع قلق التمثل الاجتماعي، بصورة قريبة من ارتباط الفعل برد الفعل. ولذا كان لا بد لهذه الظاهرة أن تستمر إلى أن تتخذ تجربة التمثل اتجاها آخر، ومظاهر سوسيولوجية مختلفة، عما هي عليه قبل سنوات العقد السادس، ويشير عرض النشمي لمسرحية «كل سنة عيدان والسنة العيد الثالث» عام

1961 : إلى استمرار وجود الظاهرة الارتجالية على المسرح، حتى مطلع ذلك العقد.

إن كل ما فعلته توجيهات الوزارة هو أنها نبهت محمد النشمي إلى ضرورة الاعتماد على النص المكتوب، وهذا توجيه لا مراء في أهميته، بالنسبة لتغيير المسرح، ولكنه ينطوي على هدف رقابي، يسعى إلى تقييد العنصر التلقائي في الارتجال، والحد من تجلياته المعارضة، ومن ثم، فقد استمر الارتجال المسرحي عند النشمي في هذه الأجواء الجديدة، متمثلا في مظهرين: فهو إما أن يكتب النص في صورته النهائية، بعد أن يمر في فترة التدريب بالارتجال العادي مع مجموعته العاملة في المسرح الشعبي. وإما أن يكتب النص منفردا، ولكن بمخيلة الارتجال، ولكن بمخيلة الارتجال، وتلقائيته، بحيث يجعله قابلا لاستمرار أجواء الارتجال في الحركة، والحوار، والتمثيل.

ومن مسرحيات المظهر الأول «شرباكة» و «ضاع الأمل» [17]. أما المظهر الثاني، فتمثله عدة مسرحيات منها «غرام بو طبيلة» و «فرحة العودة» اللتان قدمتا في عرض واحد بتاريخ 11 فبراير شباط 1963. كما أن منها مسرحيتين قدمهما محمد النشمي، بعد مساهمته في تأسيس فرقة «المسرح الكويتي» وهما «بغيناها طرب صارت نشب»، و«حظها يكسر الحصى» قد عرضتا في عام 1964.

وتعبر هذه الأعمال المسرحية عن تأرجح محمد النشمي وحيرته الشديدة، بين تكنيك الارتجال المسرحي، والرغبة في مجاراة قواعد البناء المسرحي للكوميديا، ولكن الانتهاء من قراءتها أو مشاهدتها معروضة، يكشف عن نتيجة غاية في الأهمية، وهي إخلاص النشمي لتكنيك الارتجال، رغم أن هذه الفترة، التي كتب فيها تلك الأعمال المسرحية تشهد ظهور نصوص مسرحية، متحررة من أثر الارتجال، لكتاب سيقدر لهم فيما بعد، أن يمسكوا بزمام الحركة المسرحية مثل صقر الرشود، وسعد الفرج، وعبد الرحمن الضويحي.

لقد أتت حيرة محمد النشمي بين الارتجال، وقواعد البناء المسرحي على القيمة الفنية، التي يمكن أن ترد إلى تلك الأعمال المسرحية، ذلك لأنها هزت ثقة النشمي في أدواته، ووسائله المسرحية، وجعلت اهتماماته

عرضة للانقسام، وهذا أثر منعكس عن مشكلة كبيرة، تجرعت نتائجها الشريحة البرجوازية المعارضة، التي ينتمي إليها محمد النشمي، فقد انغمست هذه الشريحة في مرحلة عدم الاستقرار خلال سنوات العقد الخامس، وبعثت كل ما لديها من تصورات متشائمة، أو معارضة، وحين توالت إصلاحات الحكومة وتخطيطها لتغيير بعض الأوضاع مع نهاية الخمسينات، نظرت الطليعة البرجوازية بعين لا تخلو من تشاؤم سنوات الاضطراب، وعدم الاستقرار، كما لا تخلو من التفاؤل بالتغيرات الجديدة، التي قادتها الحكومة. وفي حين آثر البعض-كما تقتضي المصلحة الطارئة- الانغماس في مصالحة نهائية مع النظام، فإن نماذج كثيرة لم تجد غير الانقسام بين الريبة، والثقة، أو بين المسالمة والمعارضة. وإلى جانب ذلك فقد ألف الكثير من الناس أن يجدوا أنفسهم أمام تغيير يجمع بين المتنافرات الثقافية، والحضارية، التي تنتج منها توترات نفسية عادة. إن هناك نية للتغيير على صعيد الحكومة، ولكن لا يجري تطبيقها من نمط إلى نمط كامل، بل إن الشك في المستقبل، (وخاصة مستقبل النظام السياسي) يجعل من الصعب إحداث تغيير كلي. ومن ثم تعود المواطن على مواجهة التغيرات الجزئية، التي تبعث التوتر، أكثر مما تؤدي إلى الانسجام، كأن يوضع قانون للموظفين، ولكن من غير أن ينصف الجميع، أو أن يجري تخطيط الإسكان، وتثمين الأراضي على مناطق دون أخرى. ومثل هذا الوضع يدعو إلى انقسام المشاعر، فضلا عن توترها.

ويجسد محمد النشمي مشكلة الانقسام على نحو صريح، لدرجة أن الخلاف الشديد الذي انفجر بينه وبين زكي طليمات، حين أحضرته الدولة خبيرا لتطوير المسرح، يجد مصدره الأساسي في مشكلة الانقسام.[18] ذلك أنها تبعث لديه نظرة انتقادية، متوترة، تنطوي على بذور الشك، والدفاع، وكان غالبا ما يصم بها دوائر الحكومة، وإصلاحاتها، منذ بدأ مسرحه المرتجل، وهي التشكيك في جدوى تطور البلاد على أيدي الخبراء، عربا كانوا أم أجانب. والنظر إليهم على أنهم منافس غير شريف لأبناء البلاد، وقد سبقت الإشارة إلى أكثر من عرض مسرحي مرتجل، تطرق النشمي فيه إلى قضية الاستعانة بالخبراء، وما يجده المواطن فيها من حيف لإمكاناته، مثل «خبير إسكت ومطر صيف» و«بلاوي» وقد عاد إليها في ملاحظات

نقدية واخزة، ولكنها عابرة في «ضاع الأمل» و «شرباكة».

النظرة المنقسمة في مجتمع نهاية العقد الخامس تؤول، إذن، الانقسام الحادث في مسرح النشمي من جراء الجمع بين الارتجال، والقاعدة المسرحية، أو بين الرد التلقائي على خلل الأوضاع ومحاولة التعمق فيها، ولذا كان من السهل علينا، ألا نعثر على بناء مسرحي، مكتمل في أعمال محمد النشمي الأخيرة بالقدر الذي يتحرر فيه من تكنيك الارتجال، ومخيلته التلقائية، لأن الارتجال على المسرح، يفترض-بحكم تلقائيته-عدم التسليم بالقواعد المسرحية، أو الخضوع لقيود الخشبة، والتمثيل. إن ما يسلم به هو مشكلة راهنة، (موضع الاستجابة التلقائية) تلخصها قصة محدودة المواقف، يكون الرد التلقائي عليها، عاملا في مسرحتها، وإطلاق الشظايا من حولها، وليس ذلك بدعا في مسرح النشمي، فقد كان فنان الكوميديا دي لارتي يعطي نفسه أقصى درجات الحرية في معاملة القصص المسرحية، ولذا فقد «ركب موقفا على موقف وأدخل شخصية على بيئة، ولم يحترم في هذا كله إلا تجربته العملية». [19]

في مسرحية «ضاع الأمل» لا تتجاوز «الحدوث» ذلك الطالب المبعوث للدراسة في القاهرة، الذي ضيع أمل والده وبلاده، بأن انصرف إلى اللعب والمجون، تاركا الدراسة، وقد شاءت المفاجأة أن يقع الأب على هذا التفريط، حيث باغت ابنه متلبسا بعربدته بين الخمر والنساء، وكان جزاؤه الحرمان من البعثة، والطرد من البيت. والنشمي يتوفر على جميع هذه المواقف في الفصل الثاني، بينما يترك الفصلين الأول والثالث صنيعين للارتجال. فالمشكلة المعروضة تتجسد في فصل واحد، بقدر مقبول من التأمل، حتى أنها تكتسب العنصر المسرحي المرسوم، الذي لا يخلو من التماسك. في حين أن مواقف الفصلين الآخرين، ينعزلان تماما عن تلك المشكلة، لأن النشمي يجعلهما فسحة كافية لتكنيكه المفضل في الارتجال. ولذا فإن بإمكان المشاهد أن يلم بموضوعات كثيرة، متراكبة بعضهما فوق بعض، دون أن تكون لها أدق صلة بالمشكلة، التي يراد لها أن تكون موضع التأمل.

يبدأ الفصل الأول، مستغرقا في نقد تلاعب العمال مع مراقبهم «المهندس اللبناني» وخلودهم للراحة، تاركين العمل الذي أوكلوا به. وسرعان ما ينتقل النشمي عن ذلك إلى موضوعات أخرى، يربطها بوجود الشخصية الرئيسة

«بودكل»،لأن المكان عبارة عن المدخل الخارجي للبيت، بحيث يصبح كل ما يعن في حركة الشارع موضوعا للتعليق، والسخرية كهجرة الإيرانيين، وتعالي الموظفين والمثقفين، وعدم محافظة رجال المباحث على سرية المهنة، ونحو ذلك.

ثم يعود النشمي لهذه الموضوعات، وغيرها في الفصل الثالث، فيسخر من خدمات البلدية، وعدم تشجيرها للشوارع، وتنظيفها للبواليع، وينتقد استغلال المواطن، من قبل أصحاب «كراجات» تصليح السيارات. كما ينتقد استعانة الحكومة بأحد اللبنانيين ليشرف على إدارة المتحف الكويتي. ويدعو إلى تدريب الكوادر المحلية من العمال والإداريين، كما يدعو إلى تدريب خريجات المدارس على مهنة الخياطة، بدلا من الاعتماد في ذلك على الأجانب، وينتقد، مجددا كادر الموظفين، والروتين الإداري في استخراج تراخيص البناء، وإيذاء المهاجرين لأبناء الكويت، ويقترح حلولا تنظم التبرعات لحرب الجزائر، أو تدعو لإنشاء غرفة تجارية بالكويت أو نحو ذلك مما يعبر عن هاجس الحاجة الشديدة إلى تنظيم الوضعين الإداري، والقانوني في البلاد.

وجميع الموضوعات السابقة، تستحوذ، على ثلثي حجم المسرحية، دون ضابط فني، يحكم صلتها بمشكلة الطالب، الذي فرط في آمال أسرته، ووطنه، مما ساعد على استطالة أسلوب الخطاب والتقرير، واستطراد مواقف النقد، والسخرية البالغة، لأنّ النشمي مضطر لتقديم الحلول، والاقتراحات بصورة متوازية مع بحثه، وتنقيبه في مواضع الخلل، والفساد. وفي جميع حلوله، واقتراحاته ضرب من التأكيد على نزعة الانقسام، لأنه غالبا ما يظهر تعاطفه مع مشاريع الحكومة، وخططها في تدريب العمال، أو إشاعة الأمن، وخدمات البناء، ونحو ذلك. ولكن هذا التعاطف مصحوب بالدعوة إلى اتخاذ خطوات أكثر جدية، ولذا تتكرر عبارات دالة على روح الانقسام، مثل «ما قصّرت الحكومة»، أو «الحكومة ما هي مقصّرة» لأنها تأتي في صميم مآخذه وسخرياته من مواضع الخلل والتعثر.

إن ملامح التوزع والانقسام واضحة، وأوضح منها، إخلاص النشمي لتكنيك الارتجال الذي أفسح له مكانا في فصلين من المسرحية السابقة. وكذا الأمر بالنسبة لمسرحية «شرباكة» التي عرضت عام 1958 ,[20] فقد

بدأها بفصل يعالج مشكلة واضحة متماسكة البناء، تدور حول التعقيد الروتيني، الذي لا يتلاءم مع الحركة السريعة في البناء، والأعمار. فالموقف المسرحي يجمع بين «بو سليمان» الرجل البخيل، وعمال البناء، الذين استأجرهم لبناء الحائط، ومأمور البلدية، واللجنة المسؤولة عن التخطيط، ويستوعب هذا الموقف بأسلوبه الهزلي، حجما عميقا للمشكلة، لما جرّ إليه بناء الحائط من مواقف تتسلسل بذكاء، وحس درامي جيد، ولكن ما أن ينتهي هذا الفصل، حتى يسدل الستار عن مسرحية مستقلة، بحجمها، وبنائها. ففي الفصلين التاليين، لا يبقى النشمي من الفصل الأول سوى شخصية «بو سليمان». جعله مرة في «سوق الخضار» وأخرى في المستشفى، ليفسح بذلك «المكان» لمخيلة الارتجال، ويشبع رغبته فيها، فبينما ينتقد في الفصل الثاني ما تعن به حركة السوق، وزحامه، ينتقد في الفصل الثالث ما تعن به حركة المستشفى من سوء الخدمات.

وربما خفت حدة التوزع بين مخيلة الارتجال، أو التوفر على المشكلة الاجتماعية في واحدة من المسرحيات الأخيرة للنشمي وهي «حظها يكسر الحصى»، فقد اقتصر الفصل الأول فقط بالتحضير المكاني العام لارتجال الحركة، وامتداد الحوار، لأن بطل المسرحية «بو حمد» صاحب دكان في حي شعبي، يستثير حواره موضوعات شتى. غير أن ذلك لم يكن يعني شيئا بالنسبة لمادة المسرحية، وموضوعها، وحوارها. حيث أن مجمل الأحداث تشي بعدم التخطيط، والعمق، وآية ذلك أنّ «التثمين» الذي حظي به «بو حمد» في هذه المسرحية لم يخلق منه نموذجا لظاهرة اجتماعية، أو نفسية وإنما حرك فيه رغبة ماضية في الزواج من فتاة في عمر أبنائه، سرعان ما عدل عنها، بتدخل ابنيه) حمد، وعزوز. (ومن ثم لم يكن تحول «بو حمد» من الفقر إلى الغنى مدعاة للتحليل، والتأمل في حركة التغير، وإنما كان مظهرا بالغا لأجواء المهزلة، ولاصطناع نماذج بشرية لا تزال قابعة في مخيلة الارتجال.

لقد مسرح النشمي ظاهرة تقع في بواكير عمليات التمثل الاجتماعي لحركة التغير، وهي الانقسام والاضطراب في أواخر العقد الخامس، فجعل الخشبة المسرحية استقطابا للمكان العام («الشارع» «السكة» «الدكان» «المستشفى» «الشاطئ») بما فيه من شتات التوزع، وتمثل الإيقاع المضطرب

في الحياة العامة. وكان ذلك سببا في عدم احتفاله بالضوابط الفنية قدر احتفاله بخيال الفسحة المكانية، مما يعزز انغماسه في الظاهرة الارتجالية، بصورة جعلته لا يخرج عن مقتضياتها، حتى مع افتراض المكان المحدد بين جدران المنزل، لأنه حينئذ يلجأ إلى افتراض الحيلة الهزلية البالغة التي تحرر عزلة المكان، وتعتقه من القيود، كما فعل في مسرحية «بغيناها طرب صارت نشب». فقد لجأ الزوج إلى حيلة تخلصه من جحيم أم زوجته، بأن جعل عمته «أم صقر»، وابنتها «بدرية» تمثلان «حماته» الثالثة، ثم جمع بينهم في مواقف هزلية فاقعة، تبلغ ذروتها في الفصل الأخير، الذي أطلق للمكان تلقائيته في توليد المواقف، والشخصيات اقتحاما،أو عبورا،دون أن تعتمد على منطق مقبول.

وحين كتب محمد النشمي مسرحيته «فرحة العودة»[21]لم يستطع الاستجابة لمضمون الظاهرة الارتجالية، التي اشتهر بها، لأنه لم يقدم فيها سوى زخرفة لعواطفه المشدودة إلى الماضي، المتمثل في كفاح الرجال، ومجالدتهم لقسوة الطبيعة في البحر والغوص. ولكنه رغم ذلك استبقى جانبا من آثارها الشكلية، التي نجدها في استجابة النشمي، لما يفترضه المكان العام، أو المفتوح، وهو «الشاطئ» من شتات واستقطاب للإيقاع الاجتماعي. هذا الإيقاع الذي ظل بمثابة الحركة في داخل السكون التسجيلي الواصف للماضي، بحيث بات ذلك علامة على التوزع بين تأمل الماضي، أو انتزاع الإيقاع التلقائي من سكونه.

إن محمد النشمي مبدع لظاهرة لم تستنفد أغراضها، حتى مطلع العقد السادس من هذا القرن، وهي ظاهرة المسرح المرتجل. ذلك أن الظرف الاجتماعي لم يكن قابلا للتخلي عن هذه الظاهرة، حتى بدء ظهور التخطيط الرسمي لتغيير المسرح. ونعتبر أن المناخ الصحيح لم يتوفر لنبذ الارتجال المسرحي الخالص ظهريا إلا مع بداية سنوات الاستقرار السياسي، وخروج المجتمع من مفترق طرق نهاية العقد الخامس، وخاصة مع إقرار الشكل الدستوري في نظام الحكم سنة 1963, ثم انغماس الكويت في مرحلة اجتماعية، تتجه فيها حركة التحديث، والتخطيط والتنمية اتجاها أكثر تريثا، وعقلانية. وحين جاءت سنوات الاستقرار السياسي والاجتماعي، أصبحت التجربة المسرحية أكثر قدرة على التخمر، والمراجعة، خاصة بعد

أن بسطت فيها المهزلة الشعبية المرتجلة، التي أبدعها النشمي آثارا عميقة، بحيث لم تخرج المهزلة الفنية المكتوبة عند عبد الرحمن الضويحي وحسين الصالح، وصالح موسى وسعد الفرج وراشد المعاورة ومحمد عواد، وغيرهم عن كونها امتدادا طبيعيا للمهزلة الشعبية المرتجلة، بما انتزعته من أساليبها، وحيلها في النقد، والسخرية، والضحك، والمعالجة. وحتى الميلودراما الاجتماعية عند غير هؤلاء من الكتاب لم تخل من تأثرها بموضوعات المهزلة الشعبية، بعد أن أخذت منها اهتمامها بقضايا الأسرة المتغيرة، وما تعرضت له من أشكال الصراع.

إن ما يكفي في توغل الأثر الذي خلفته التجربة الارتجالية على المسرح عند مدرسة النشمي، أنها خلقت الطابع المحلي لفن كتابة المهزلة، بحيث جعلت منه سبيكة لبنائها فيما بعد، سواء في لهجة الحوار العامي، أو في البيئة الطبيعية لمصادر الضحك، بما فيها من عادات وأفكار، حتى لقد أصبحت اللهجة العامية، منذ المسرح المرتجل أساس التلقي، والمشاهدة في المسرحية المحلية، بعد أن أصبح من غير الممكن التنكر لخيال هذه اللهجة، أو لخصوصيتها المحلية الملائمة مع سيميولوجيا المسرح، وتقنياته المتحررة من الجمود.

2 النموذج الهزلي المقلوب نموذجا للتغيّر

ليس صدفة أن يكون عبد الرحمن الضويحي أسبق وأبرز من يمثل نموذجا واضحا، ومعالجة متماسكة في كتابة الكوميديا الهزلية، فهو يدين للمهزلة الشعبية المرتجلة بالتكوين المبكر، لأنه خرج من مدرستها مع مجموعة محمد النشمي، التي كونت فرقة «المسرح الشعبي». وقد كان واحدا ممن حذق مهارات هذه المدرسة، وفنونها في الأداء والتمثيل. وحين بدأ عبد الرحمن الضويحي في التأليف، والإخراج للمسرح لم يكن الظرفان الاجتماعي، والسياسي منقسمين في الكويت، كما حدث مع محمد النشمي في أواخر العقد الخامس، وإنما بدأ كثير من مظاهر التغير في الحياتين الاجتماعية، والسياسية، يتسم بالوضوح والحتمية، والتقدم، من غير مراوحة، أو تردد. ولذا فقد تهيأ للضويحي قدر من الوضوح المماثل في التأمل، والمراجعة. سواء في موضوعاته، أو في طرق معالجتها بأساليب المهزلة الفنية.

وإلى جانب ذلك فقد توفر للضويحي معايشة كاملة مع التجربة المسرحية، إذ جرّب التمثيل

المسرحي لفترة طويلة، ثم جرب الكتابة، والإخراج، [1]وشارك في الأعمال الإدارية لفرقة «المسرح الشعبي»وكان من أجل ذلك قريبا من الخشبة المسرحية، بصورة يسرت له امتحان أساليبه، وموضوعاته، ومسرحتها في إطار يعتمد على الخبرة، أكثر من اعتماده على المعرفة النظرية، أو الثقافة المدركة. ولا ينبغي التقليل من أهمية هذه المعايشة باعتبارها عاملا في وضوح تجربة الضويحي على المسرح، ذلك لأنها تصبح سمة أساسية، يبرز من خلالها الكثير من كتاب المسرحية، طوال العقدين السادس والسابع، مثل حسين الصالح، ومحمد النشمي، وصقر الرشود، وسعد الفرج، وعبد العزيز السّريع في الكويت، وراشد المعاودة ومحمد عواد في البحرين.

إن عبد الرحمن الضويحي يرث قالب المهزلة الفنية عن مدرسة الارتجال، دون شك، ولعله أكثر من يستوعب هذا الإرث، ويستثمره عن دراية وخبرة، ربما فاقت غيره من الكتاب، الذين خرجوا معه من مدرسة الإرتجال في فترة واحدة، أو كانوا من جيلها على الأقل، مثل حسين الصالح وسعد الفرج، وليس هناك ما يدعو إلى التقليل من شأن الإرث المسرحي المرتجل، وتأثيراته الجمة في تشكيل المهزلة الفنية. فهي بالنسبة لمجتمع الخليج العربي تعتبر التقاليد المسرحية الوحيدة في التاريخ الثقافي والاجتماعي، التي يمكن للضويحي، أو لغيره أن يمد بصره إليها، فلا مراء من أن ترث المهزلة الفنية عند الضويحي، أو غيره من المهزلة المرتجلة بعض نماذجها، أو طرقها في المعالجة، أو في انتزاع الأجواء المحلية للضحك. لأن في ذلك دلالة على النمو الطبيعي لهذا الفن، حيث أن تقدم الفن المسرحي في أي مجتمع من المجتمعات لا يحدث من فراغ، وإنما يولد النوع الجديد، أو تبرز التيارات الجديدة مما يسبقها عادة من تشكيلات تبلور قالب وجودها.

ولا يعني ذلك أن تجربة عبد الرحمن الضويحي تكرار لتجربة محمد النشمي السابقة، أو أنها مجرد استلهام لتركة فنية، وجدت طريقها معبّدا، وإنما هي في تقديرنا امتداد كيفي هائل للمهزلة المرتجلة، بحيث أنها نأت كثيرا عن التأثر المباشر بها، ونعتقد أن الحد الفاصل بين التجربتين، لا يكمن في كتابة الضويحي لنصوصه المسرحية، واتخاذها منطلقا في تنفيذ عملية الإخراج المسرحي، فقد سبق لمحمد النشمي أن كتب بعض أعماله المسرحية الأخيرة، ومع ذلك فقد ظل جوهر عملية الارتجال ماثلا فيها.

فالحد الفاصل-في تقديرنا-ينبغي إذن البحث عنه في ظرف الاستجابة الجديدة لعمليات التغير الاجتماعي. فإذا كانت تجربة الارتجال المسرحي ردا تلقائيا حول مشاكل التغير، فإن المهزلة الفنية تظهر كمنظومة رديفة أو معادلة للتغير، ومظاهر قلق التمثل الاجتماعي الناجمة منه. فالمهزلة هي الشكل المسرحي الذي سيكون منذ عبد الرحمن الضويحي بوجه خاص بمثابة الرمز المستمر لعملية التحول الاقتصادي والاجتماعي. إنه النموذج المستكنّ في الوعي الجمعي، باعتباره سياقا لما يحدث من تغير. وسنجد ذلك متحققا ليس عند الضويحي وحده، بل عند هذا الجيل المؤسس، والمؤصّل لفن الكوميديا الهزلية، منذ الضويحي مرورا بحسين الصالح وسعد الفرج وصالح موسى.

وما يربط مسرحيات عبد الرحمن الضويحي بمنظومات التغيّر ليس تعبيرها عما ينعكس عنها من مشاكل فحسب، وإنما هو رمزها المستمر للتحول بين نمطين، متقابلين، قد لا يعبر مباشرة عن موضوع التغير الاجتماعي، كما في تحول المرأة إلى رجل، والرجل إلى امرأة في مسرحية «اصبر وتشوف»، إنما يعبر عن الذبذبات النفسية لهذا التغير، وما يتضمنه ذلك من إمكانات المقابلة بين توتر الحالة الواقعية للتغير، والحالة الرمزية، أو الرديفة.

لقد شكل الضويحي الكثير مما يتصل بمنظومة التغير، من خلال الخط الفني، الذي تبنته أغلب مسرحياته، وهو الذي يتمثل في بناء ما يمكن تسميته ب «النموذج المقلوب»، فقد كتب منذ 1964، حتى 1970 ثماني مسرحيات، يسيطر عليها أسلوب الكوميديا الهزلية سيطرة تامة، ولكنها-جميعا-لا تكاد تفقد اتصالها بفكرة النموذج المقلوب، فهي إما صياغة لانقلاب وظيفي في داخل الحياة الزوجية، تحل فيه المرأة محل الرجل، كما في «سكانه مرته» (التي ساعده في وضع فكرتها حسين الصالح)، أو في «أصبر تشوف». وإما صياغة لانقلاب سلوكي بحيث يتحول الفتى الأمّي الجاهل، محاميا يتلاعب بقضايا الناس، كما في «الجنون فنون»، أو ينقلب السارق المتسبب في استلاب الأمن إلى المتعهد برعاية الأمن، والسلام في مسرحية «حرامي آخر موديل»، أو صياغة لانقلاب اقتصادي من الفقر إلى الغنى، كما في مسرحيتي «كازينو أم عنبر»، و«رزنامة»، أو صياغة لتقلبات الغريزة

المادية، وتفتحها المضاد للتوازن، كما في «غلط يا ناس»و«انتخبوني».

تنطلق هذه المسرحيات-جميعها-من مركب واحد، لأحداث مقلوبة، أو معكوسة يفترض عبد الرحمن الضويحي-غالبا-انقلابها، أو حدوثها، بصورة عكسية، ليعبر بذلك عن خطأ فادح في المعايير المتبعة، أو اختلال جسيم في توازن القيم، التي يتمثلها الأفراد، نظير التحول، والانقلاب الحادث فوق سطح الواقع، ذلك أن التدخل في منظومة الحوادث الطبيعية، بقلبها، أو خلخلة موازينها، عملية تصاحبها مشاعر، وأفكار لا يمكن تحقيق انتسابها إلاّ إلى الموقف المعارض، المغاير لما تجري عليه الحياة من قوانين، ونظم ألفناها، واندمجنا مع كوابحها. فالنموذج المقلوب في مسرحيات الضويحي محاولة لوضع الأخطاء، المصاحبة لقلق التمثل الاجتماعي في إطار لا يمكن التغافل عنه، أو التقليل من أثره في الإخلال بالتوازن الداخلي للأفراد، ولذا يتبلور عن هذه المحاولة-غالبا-معارضة تجمع بين رفض الواقع، والدعوة الصريحة إلى تصحيحه.

ولعل بإمكاننا الوقوف على مظاهر هامة في تشكيل «النموذج المقلوب» لعصب الحالة المخلّة بالتوازن، أو التمثل الاجتماعي من خلال متابعة ما يفترضه موقف الانقلاب الهزلي، بما فيه من تعقيد، أو تغيير في سلسلة الاتصال، فالانقلاب أو الأحداث المتحولة على نحو مفاجئ تقتضي،-بما فيها من جبر والتواء-دلالة اجتماعية مؤلمة، وتقتضي-بغرابتها، وبجدليتها، وتوتر عالمها-تشويها بالغا للنماذج البشرية، وأخيرا، تقتضي-بكونها موقوتة غير مستمرة-حتمية الاعتدال، والعودة إلى الشكل الطبيعي.

الدلالة المؤلمة:

الألم لا يتناقض مع أسلوب المهزلة، وخاصّة مع جبرية الانقلاب والتحوّل، بل إنه جوهر الدلالة الاجتماعية للمهزلة عامة، وحتى إذا نظرنا إلى الضحك، باعتباره أبسط مظاهرها، وأكثرها إغراء بالتسلية، والفردية، فسنجد له ارتباطا وثيقا بالقيم المنهارة في المجتمع من جهة، والقيم المقدسة التي تحيطها الجماعة بالإجلال، والاحترام من جهة أخرى»[2] ولذا لا تنفك المهزلة، عبر الضحك من التعبير عن التناقضات الاجتماعية، بموقف منحاز دائما إلى جانب «المعارضة» في المجتمع، والمتبلورة من أشكال الصراع،

وخاصة بين الطبقات الاجتماعية. فنحن إذن نرفد من المهزلة ألما، ومرارة، قد لا يسمح لها بأن تجيش كاملة، حتى السطح بسبب الإفراط في الضحك، ومع ذلك فإنّ الماء الذي نشربه من المهزلة، كما يقول أريك ينتلي «فيه شيء» من مرارة يوحى، بأن ثمة مزيدا منها في الأسفل» [3].

وعلى الرغم من ذلك، فإن عبد الرحمن الضويحي قد أجاز لمرارة المهزلة بأن تجيش في كثير من الأحيان، ليدفع إلينا من خلالها بشعور ميلودرامي حاد، يعجل بإنهاء المسرحية غالبا، مثلما انتهت مسرحية «سكانة مرته» (عرضت عام 1964 بإخراج المؤلف) بكارثة محققة، ومثلما انتهى توتر المواقف المقلوبة، واشتدادها في المسرحيات الأخرى بالسجن أحيانا، أو بالطلاق، أو بخيبة الآمال، وضياع التدبير، أحيانا أخرى. لقد كفّ الزوجان في «سكانه مرته» عن القيام بدورهما التربوي، فقد اصطنع الكاتب لهما موقفا مقلوبا، أو متنافيا مع النظام السويّ في هيكل الأسرة، إذ سيطرت الزوجة «أم سعود» على زوجها، وتحكمت فيه بصورة أصبح من جرائها عرضة لسخرية الجميع، وكما يفقد الزوج مقدرته على ضبط الأسرة، بسبب ضعفه، وتخاذله أمام سلطان الزوجة، تفقد هذه الزوجة نفس القدرة، بسبب سلوكها الشاذ، ونزعتها المتسلطة، ثم لا يكون الزوج المستلب من إرادته هو الضحية في هذا الموقف، وإنما تكون الضحية ابنتيه «شريفة» و«سعاد».

ويبدأ عنصر الإيلام بميلودراميته المؤثرة منذ بداية انعكاس الموقف المقلوب على هاتين الأختين، فقد استأثرت «سعاد» بدلال الأم، في حين لم تجد «شريفة» أدنى عطف منها، لأنها أكثر حنوّا على أبيها «ومن ثم تصير علاقة الأختين كعلاقة الأم بالأب، فتتحكم الفتاة المدللة في أختها الكبرى المسالمة، التي لا تجد أمامها إلا استعداء أبيها واستثارة نخوته دون جدوى» [4] ولذا تبدأ هذه الأخت «المحرومة» في نسج خيوط الكارثة المؤلمة، منذ المشاهد الأولى، التي تبدو فيها مضطهدة والتي استغلها الضويحي استغلالا جيدا فجعلها منظما لأجواء الهزل، وحائلا دون تفريطها، ومحركا لما في قاعها من تبرم واكفهرار، وربما دلت هذه المشاهد على أكثر الجوانب ارتقاء بهذه المسرحية، وخاصة حين تعكس الأختان التوازن المختل بين والديهما، بحيث تكون الأم سلاح الأخت القوية، ويكون الأب سلاح الأخت الضعيفة، كما يبدو ذلك في هذا الحوار القصير بينهما، بعد أن رفضت سعاد، أن تصطحب

أختها شريفة إلى الخارج، عندما طلب ذلك خطيبها «جاسم:<

شريفة: إشحَّقه تقُولِين ما نبّيج إِتروحِين ويّانا .. . فَشّلتينّى جِدّام الريَّال.

سعاد : فيها شَىّء هذِي ما نَبّيج إتروحِين ويّاَنا .. آنا وخطيبي نِنّيَازّ شَكّو إِنّتِي.. تِروحِين ويّانا .. عَلّمِينيّ ؟ شريفة: آنا مِساَعّ آعَرّف آردّ عليج وآفشلج جِدّام خطيبك.. لكنّ حِشَمت الريَّال اللي واقِفّ والحشيمة مُهُولَجّ.. الحشيمة لِبُويّ.. ولاّ جانّ علَمتج.

سعاد: لا وآنا لُوما الحشيمة لأمّي جان علِّمتج بَعَدّ،

شريفة: الحشيمة لأمها !!!

سعاد: لا لِبُوجّ !!!»[5]

وحيث تبوء محاولات «بو سعود» في إعادة التوازن للأسرة بالفشل، يظل الواقع المقلوب متناميا في أجواء مشبعة بالهزل، حتى لتبدو كأنها ترتب بدقة لحدوث الكارثة، فقد ازداد تخاذل الزوج، حتى أغمي على زوجته «بعد أن صرخ عليها ثائرا من تشجيعها «سعاد»على التفريط في خطيبها، ولم يقدّر الجميع-باستثناء شريفة-ما يقود إليه انفلات الفتاة المدللة، التي بدأت تستجيب دون حذر لعلاقة جديدة مع السائق اللبناني «وهيب»». وأخيرا تطفو جميع ما رسّبته الحالة المقلوبة في الأسرة من عناصر الألم. لقد حالت الأم دون تزويج شريفة من «سالم»، الذي أحبها، مدّعية أنها تنتظر الزواج من ابن عمها «خالد»، ولكن حين يأتي «خالد» يكون قد تزوج من خارج الكويت. وبذا تحرم شريفة من أماني الزواج. أما سعاد فقد جسدت الأفاقة، بصورة أكثر عنفا، إذ وجدت طريحة الفراش «حاملا» بعد علاقتها المخدوعة مع السائق اللبناني، الذي هرب من البلاد ليترك الجميع في حالة بكاء لما آل إليه وضع الأسرة.

لقد كان الموقف المقلوب من صنع الزوجين نفسيهما، ولذا فقد جعلهما الضويحي السبب في مصير ضيّع آمال الأسرة. وأخلّ بتوازن علاقاتها، وإمكانية تمثّلها لمتطلبات الحياة الجديدة، بما فيها من تحرر ومسؤولية، لا تخلو من ضوابط وقيود.

ونعتقد أن مسرحية «أصبر وتشوف» (عرضت عام 1965 بإخراج المؤلف) امتدادا لحالة القلب في المسرحية السابقة، ولكن القلب هنا أكثر إغرابا، وخروجا عن المألوف. لقد أحسّ الزوج «جوهر» بمشاعر الأنوثة، وتمنى لو

خلقه الله أنثى، وأحست الزوجة «جوهرة» بمشاعر الذكورة، وتمنّت لو خلقها الله ذكرا، بعد أن شمّ كلاهما نوعا من الغاز الغريب، ومن ثم يوافقان على إجراء عملية جراحية تقلب أدوارهما بحيث يتحول «جوهر» إلى امرأة، وتتحول «جوهرة» إلى رجل، ولكنهما ما أن بدآ حياتهما الجديدة، حتى دبّ الخلاف الشديد بينهما، فقد أراد الزوج الذي كان امرأة، أن يثأر لعهد الأنوثة والعبودية، التي قضاها تحت سيطرة الزوج القاسي، فراح يستخدم الضرب والإهانة حتى انتهت حياتهما بالطلاق.

ويجعل الكاتب من هذين الزوجين ضحيتين للتاريخ الاجتماعي، الذي كرسّ الموقف المستلب للمرأة في نظام الأسرة. ويدل على ذلك موقف الانقلاب الهزلي الذي قرن سيطرة الزوج وسوء معاملته، قبل، أو بعد الانقلاب بشرعية الأمر، والنهي، التي يستحوذ عليها الرجل وحده.

لقد بعثت عملية القلب الفسيولوجية في حياة الأسرة عواطف الثأر، والانتقام، ومجاراة القانون الأبدي في تفوق الرجل، فكان ذلك عاملا في استثارة الألم والشعور بالرثاء نحو الجميع.. الزوجة المطرودة مشيّعة باللعنة، والزوج المعزول في حالة لن يرحمه الناس، لأنهم لن ينسوا كونه امرأة، والطفلان المضيّعان بانفصال والدهما. ورغم أن الحوادث المؤدية إلى النهاية تذيقنا نفس الجرعة المرة في كارثة «سكانه مرته»، إلا أنّها أقل إيلاما منها، بسبب غرابتها وشذوذها، وأضعف ميلودرامية منها، لأن العلم يقرّ عملية القلب الفسيولوجية، التي اعتمدت عليها عقدة المسرحية.

إن نموذج القلب في مسرحيات الضويحي متميز أبدا بعقلانية، فهو لا يتنكر للعقل، حتى مع قلب الأدوار الفسيولوجية في المسرحية السابقة. وطبيعة القلب بطابعها الهزلي، وقالبها الناجز تجعل منه خطابا عقلانيا. لأن الضحك النابع منه، لا بد له من أن يخاطب العقل المحض، حسب تحليل «برجسون» للدلالة الاجتماعية في الضحك. [6] ومن ثمّ فإن مظاهر القلق، وعدم الانسجام، التي تأتي عليها نماذج القلب في مسرحيات الضويحي، تنطلق غالبا من أفكار بسيطة، ولكنها مؤرقة، مشبعة بأجواء الهزل، والنقد والسخرية، ولكنها قليلة العواطف، محدودة الانفعال، فالعاطفة عند الضويحي بعيدة بعدا كبيرا عن ضجيج الميلودراما، وتصوراتها الرومانسية الجامحة، لأنها تنتزع دروسها بمنطق واقعي مألوف.

ومهما أدخلت الحيلة الهزلية من وسائل الاصطناع، فإن ذلك المنطق لا يفقد واقعيته، بسبب مضمونه العقلاني، ومن هنا فقد عملت المواقف المقلوبة في المسرحيتين السابقتين على ترتيب النتائج شديدة الإيلام، بصورة دقيقة، كما أن الصورة المثالية، التي أسبغها الضويحي على شخصية «بو عبد الله» صاحب فندق «ارقد وآمن» في مسرحية «حرامي آخر موديل» (عرضت عام 1967 بإخراج المؤلف) رتبت بدقة نهايتها المؤلمة. ذلك أن هذا الرجل، الذي أشاع العطف على مستخدميه من الضعفاء، وأظهر جديته في البحث عن المجرم، الذي يتعمد سرقة سكان الفندق، يتكشف عن سارق يضبط متلبسا بجرمه، أمام دهشة الجميع.

إن معظم أبطال الضويحي، الذين يتعلق مصيرهم بأسلوب القلب الهزلي يعرضون لنا مجتمعا تنحصر مشكلته الأساسية في حاجته إلى المضمون العقلاني، إنهم حصيلة لمجتمع تنقلب أحواله بسرعة شديدة، دون أن تجد لها ترجمة حقيقية في عقل الإنسان، وسلوكه. فالإنسان هنا بلا مضمون، رغم أن الأشياء من حوله تكتنز بالإغراءات الجديدة. ونعتقد أن فكرة الحالة المقلوبة ترتكز على هدف الاستقصاء لهذا النوع من الفراغ، أو هذا النوع من الشخصيات المجردة من الاعتدال والتمثل.

ويمثل هذا الفراغ المضمون العقلاني، الذي تعاني شخصيات الضويحي من الحاجة إليه. أنها تنتمي مباشرة إلى هذه المعاناة، كما نلاحظ ذلك من الإدعاء الأجوف الذي يتحوّل إلى ضرب من الجنون في مسرحية «الجنون فنون» (عرضت عام 1965 بإخراج خالد الصقعبي)، فالبطل «مبارك» الإبن الوحيد لأمه، يستسلم لعطاء مادي باذخ منها، ولكنه يفشل في تحقيق أمنيتها، سواء في الدراسة، أو في الكسب المادي، حين وضعت له مقهى. فيلجأ إلى مغامرة ينهي بها مشكلته، إذ يصطنع لنفسه شخصية محامي، ويفتح مكتب محاماة. وتتصدر شخصيته الفارغة موقعا من أحوج المواقع إلى عناء المسؤولية. ولكن لا يلبث الموقف أن يكشف عن الصورة الآسية التي يدل عليها، ذلك أن بطل المسرحية أصبح مجنونا يخاطب عقلاء، ومدعيا كاذبا يدافع عن حقوق أبرياء. ومثل هذه الحالة المقلوبة تجرد الشخصية من مضمونها الاصطناعي، وزهوها الخادع، خاصة بعد أن تكشف المحكمة تلاعبه بقضايا الناس لتسلمه إلى السجن.

وفي مسرحية «كازينو أم عنبر» (عرضت عام 1966 بإخراج المؤلف)، نقترب من نموذج القلب السابق، بما فيه من مواجهة للأدعياء، وبما يدل عليه من رمز البؤس والخواء في التغير، لقد انتحلت «أم عنبر» بائعة الباقلاء، إسما غير اسمها، وغنمت بذلك ثروة من إرث جدها المزعوم، فانتقلت إلى حياة جديدة، تنكرت فيها للماضي، واصطنعت حياة ليست حياتها، وأصبحت بثروتها، تضع مواصفات الزوج المنتظر، وتحولت بائعة «الباقلاء» إلى صاحبة «الكازينو» بأجوائه الغربية. ولم تعد بجذورها الشعبية تمنح قدرا من العطف عليها، فهي تمرح في ثراء ليس من صنعها، وإنما اصطنعت الحيلة في نواله، وكان لا بد من أن تكشف لعبتها ليزجّ بها في السجن، بعد أن أسفرت حياتها المقلوبة عن مضمون بائس.

ويستمر الضويحي في تشكيل النماذج المقلوبة، التي تخاطب العقل، بفضل تصعيدها لعنصري الضحك، والهزل من أكثر الحالات شذوذا، وبؤسا، لتدل على أوجاع لا يمكن مداهنتها، أو استمراء لعبتها، فنجد في مسرحية «انتخبوني»(عرضت عام 1967 بإخراج المؤلف)، صورة بازغة الدلالة للمخادع، الذي جاء يضمر الحيلة، فيقع في مثلها. لقد جاء «شخير» من البادية يحمل نزقها، غازيا ثروة أخيه الحضري «بك أحمد»، وذلك بأن اتفق مع «دُغْمَة» الفتاة البدوية على أن تمثل دور ابنته، التي سيزوجها من أبن عمها أحمد، وبينما يزمع أحمد على إخبار والده بالزواج من «خولة»، التي يحبّها، يفاجئه الأب بخبر قدوم عمّه من البادية ليزوجه من أبنته تحت التهديد بالسلاح والقتل. ويضطر الابن إلى قبول هذا الزواج، بعد أن أملى البدوي شروطه المادية الباهظة، والمستغلة لثروة أخيه. غير أن «أحمد» تزوج في نفس الوقت من «خولة»، وأدخلها البيت لتعمل خادمة وهنا يقع «شخير» في حبائل الحيلة، فقد تعلّق قلبه بخولة، واعترف أمامها بما دبّر لأخيه، وسمع الجميع اعترافه، فكانت نهايته موجعة.

والكاتب يقرن في هذه المسرحية نموذج «البدويّ» بالغرائز المادية السهلة، كالاستئثار بالثروة، وهو يبلور بذلك إحدى الصور البائسة في التغير، قام بتجريبها في مسرحية «أصبر تشوف»، حيث نجد فيها بدويا، (شخصية ثانوية) قريب الشبه من «شخير» أراد الاستئثار بنصيب أخيه من الإرث. وفي كلتا المسرحيتين يقدم نموذجا صالحا للقلب وهو «البدوي»، الذي

أصبح بعد التغير نمطا لا مضمون له في الحياة الجديدة، ما لم يندمج في عملية التمثل الاجتماعي.

وفي مسرحية «رزنامة»[7] تزداد نظرة الضويحي لبؤس التغير حتمية، مع ارتهان التغير بالثروة، ولهاث الباء المادي، ويبدو الإنسان بتجويفه الأخلاقي، الذي يغترب به عن صنع التغير هو مربط القلق الدائم عند الضويحي، فهذه المسرحية عبارة عن سلسلة من مواقف القلب الهزلية، التي تجعل جميع شخصياتها، تصطفق بؤسا وفراغا. لقد استلم «سبت» فراش الشركة خطاب الاستغناء عن خدماته، فراح يقرؤه على زملائه من الموظفين، مضيفا عليه بأنه حصل على مكافأة قدرها خمسة عشر ألف دينار، فصدقوه وماتوا غيظا وغيرة. وراحوا يتزلفون إليه، ويضمرون خداعه، فما إن يعلن عن رغبته في الزواج من أوروبية، حتى تتنكر الموظفة «رزنامة» في زيّ أجنبي فيقبلها زوجة له على أن يكتب لها كل ما يملك، أو يعطيها مبلغا باهظا كمؤخر صداق، إن لم يرغب فيها، وحين يقرر «سبت» استمرار زواجه منها، تطلب منه أن يكتب أملاكه باسمها، فلا تجد غير ملابسه القذرة، وهنا يتلقن الجميع درسا قاسيا، إذ لم يقتصر الأمر على ردّ الخدعة إلى نحرها، وإنما وصلت إليهم جميعا خطابات استغناء عن عملهم في الشركة، بسبب تغيبهم عن العمل.

لقد جاءت نماذج القلب في مسرحيات الضويحي مشكّلة لينابيع آلامه، ومنصته لأشواقه نحو عقلنة المجتمع، وليس أدل على ذلك من أن الضويحي لم يخضع لبعض العواطف التي اتسمت بجاذبيتها عند معظم كتاب المسرحية تقريبا، كالعودة إلى الماضي مثلا، بل إنه حين يرسم مشاهد توحي بانتمائها إلى ما قبل النفط، يجعلها بالغة الرثاثة، مثيرة لعواطف الرثاء والإشفاق نحو الماضي، وليس الإشادة، أو الزهو به، كما نجد ذلك في التفاصيل الرثة التي حشدها في الفصل الأول من مسرحية «الجنون فنون» وفي الصورة الممضة للتخلف التي يرسمها في الفصل الأول من مسرحية «كازينو أم عنبر»، حيث نجد مظاهر الفقر والقذارة، ونقص الغذاء، والمرض الذي يداوى بالكي.

وتتسرّب رؤية الضويحي العقلانية في تصويره لشخصية «البدوي»، التي لم تتداخل فيها ذيول العواطف الرومانسية، فقد جعل فه نموذجا

سهلا للإقبال على الثروة، والإغارة عليها بشتى الحيل، وأوضح من ذلك كله نظرته العقلانية إلى نماذج «المرأة». فهو متعاطف معها، بقدر تجاوبها مع عمليات التمثل، وإعادة التوازن إلى المجتمع، ففي حين كانت ليلى في «غلط يا ناس»، وشريفة في «سكانه مرته»، وخولة في «انتخبوني» غير منسجمات مع النماذج البائسة، أو المنقلبة، لأنهن متعلمات، فإنّ «جوهرة» في «أصبر وتشوف»، و«أم سعود» في «سكانه مرته»، وأم عنبر في «كازينو أم عنبر» يأتين مندمجات مع عملية الانقلاب البائس، المجرد من أي مضمون، لأنهن جاهلات أو غير متعلمات، ولذا تعاطف الكاتب مع النماذج الأولى، وانتصر لها، بينما حمل على الثانية، وجعل انتهاءها مؤسيا، وحتميا.

تشويهات ومضحكات المشهد المقلوب:

لا يمكن تحقق الحالة المقلوبة في مشهدها الهزلي، أو تأمل دلالاتها الاجتماعية إلا من خلال ما تبعثه من تشويهات، وما تكشفه من أخلاق منحرفة. أو أخطاء فادحة. فالأسلوب الهزلي أيّا كان قالبه، ينطلق من فكرة أن ظواهر الأشياء، التي تبدو لنا ببريق أخّاذ، تنطوي على حقائق لا نجرؤ على التصريح بها، وإنما نسترها بحجاب الخوف من تهدم الكيان الفردي، ولنا في كوميديا موليير الهزلية، أفضل الأمثلة على ذلك، فهي تلجأ إلى أساليب المهزلة، وخاصة حيل القلب، وسوء التفاهم من نفس الفكرة السابقة. ففي «المثري النبيل» يتنكر كليونت في هيئة سيد تركي محترم، لينال حظوة السيد جوردن، وموافقته على الزواج من ابنته «لوسيل». وهي حيلة تكشف النقص العقلي لدى برجوازي، يتصنع المعرفة والذكاء. وفي «السيدات المتصنعات» تنكر الخادم في زيّ مركيز، فكشف تصنع السيدات، وغرورهن، الذي يأبى ظهورا، وقس على ذلك مسرحياته الأخرى كالبخيل، «مدرسة الأزواج» «و طبيب رغم أنفه» وغيرها.

وتعيدنا الأمثلة السابقة إلى ما صنعته مشاهد القلب والحيلة، ومواقف الخداع والتنكر من مواجهة، وتعرية للحقائق المختفية وراء النماذج البشرية التي خلقها عبد الرحمن الضويحي كما حدث في «رزنامة»، التي يعتبر بطلها «سبت» الفراش ربيبا لخادم موليير السابق، فما أن ادعى حصوله على الثروة، حتى انفجرت حوله مشاعر الحسد، والغيرة، ومكائد التزلف،

والنفاق، ولكنها لم تنل منه شيئا، بقدر ما نالت من أصحابها. ومرة أخرى تكشف الحيلة الهزلية في مسرحية «انتخبوني» تلك النيّة المضمرة، التي بيّتها «شخير» البدوي من أجل السيطرة على ثروة أخيه، عندما دبرت له «خولة» مكيدة للإيقاع به على مشهد من الجميع، وفي مسرحية «حرامي آخر موديل»، تكشف الحيلة بأسلوب أكثر فجائية، نموذجا من الإجرام، أكثر تسترا، وأقوى خطرا، وذلك عندما يكون رب الدار هو المسؤول عن سرقتها.

وندرك من ذلك أن التشويه الذي تظهره المهزلة عند الضويحي ذو نزعة روحية وحضارية، تجسم ما هو مستور، ومخل من العادات والأفكار والقيم، التي من شأنها أن تؤجل عمليات التمثل الاجتماعي باستمرار. ولو أن المرء تساءل عن حدود التشوه الحضاري، الذي يستطرد الضويحي في بسط تفاصيله خلال المشاهد المسرحية الطويلة، لوجد أنه تشوه يضرب في كل اتجاه بسبب، أنه في الأخلاق، والعادات، والتقاليد، والقوانين، والعواطف، بل إنه في الأجسام، والغرائز أيضا. ولا يمكن فصل النسق الواحد من هذه عن غيرها، لأنها جميعا تشكل منظومة إنسان ينتمي إلى مجمل الظروف المعاصرة في مجتمع الخليج العربي. ولم يكن الضويحي بسبب ذلك معزولا عنها، إنه في المسرحية الواحدة يحشد كل التفاصيل، التي من شأنها أن تظهر مجتمعا غير سوي، تتلاءم أجواؤه الشاذة مع العقدة المسرحية المقلوبة غالبا، كما رأينا. وكان الضويحي-لهذا السبب-يتعمد إخراج مسرحياته بنفسه من أجل ضمان الإحاطة بكافة التفاصيل، ومراعاتها، بل إنه مع الإخراج، يضيف تفاصيل أخرى، قد لا توجد في النص المكتوب.

ولا يتسع المجال لعرض التفاصيل غير السوية، التي بعث بها الضويحي فوق خشبة المسرح، فهي كثيرة الإفراط، مكررة التجسيد في معظم المسرحيات، ولكنها رغم ذلك ترسم فجوة حضارية، وروحية عميقة في مجتمع تتلاحق فيه أصداء التغير. ولعل من المفارقات البالغة الدلالة أن تلك التفاصيل غير السوية هي المصدر الأساس للضحك الغالب على أجواء الهزل، فالضويحي في «سكانه مرته»، يجعلنا نضحك من تلك الأسرة، التي تلجأ إلى طقوس الزار بحثا عن العلاج لمشاكل ص هي من صنع الزوجين نفسيهما، كما يجعلنا نضحك من ظاهرة الإكراه على الزواج في مسرحية

«انتخبوني»، التي ينطلق فيها من إحدى تقاليد البادية في تزويج بنت العم لابن عمها. وفي مسرحية «أصبر وتشوف»، نضحك بمرارة شديدة من التحول الآلي، لمركز الاستبداد في الأسرة من جراء التحوّل الفسيولوجي، الذي طرأ على الزوجين، فجعل المرأة، وقد أصبحت رجلا، تنتقم من عبوديتها السابقة.

وهناك نماذج بشرية شغف الضويحي بملاحقتها في مشاهد مكررة، مغرقة في الضحك، إلى درجة الإسراف، ولكنها تعبر عن أكثر مظاهر الفجوة الحضارية عمقا. فلا تكاد جميع المسرحيات التي كتبها الضويحي تخلو من مجنون، أو معتوه، أو أعرج. قد لا يخرج دوره عن الجملة، أو الجملتين، ولكنه بمظهره الجثماني المشوه يظل عنصرا هامّا في تشكيل العالم المسرحي عند الكاتب.

ومن هذه النماذج البشرية التي جعل الضويحي منها نقائض للتحضر والتمثل الاجتماعي «البدوي» الذي بعثه على المسرح مرتين كما سبقت الإشارة إلى ذلك. ورجل الدين «الملا»، الذي بعث نموذجه «المشوّه» في أربع مسرحيات هي «اصبر وتشوف»، و«الجنون فنون»،و«حرامي آخر موديل»، و«انتخبوني». وفي كل مرة يكون في صورة من يتخذ الدين ستارا لأطماعه، وميوله الغريزية، إنه ينال الحظوة والاحترام، ولكنه أول من تستثيره المادة، والرغبة الفردية، فهو رجل يتحرك مع مصالحه بآلية يبّررها دوما باللجوء إلى الدين. نجده مثلا في «اصبر وتشوف» يتفق مع البدوي على تبرير حرمان «جوهر» من الإرث بأنه تناول مادة مخدرّة قبل إجراء العملية، التي حوّلته من أنثى إلى ذكر. فهو يقول له:

«المادة المخدرة هي البنج الذي وضع لك قبل العملية لأن البنج مخدّر والمخدّر ابن عمّ المسكّر وكل مسكر حرام»[8].

لقد وجد الضويحي في هذا النموذج، القابل للتشوه مرتعا خصبا للضحك، فجعل منه جسما لا يتحرك، أو يتكلم على المسرح إلا مصحوبا بعاصفة من الضحك، وإذا كانت أوضاع الجسم الإنساني-حسب تحليل برجسون-وإشاراته، وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة [9] فإنا لا نجد مصداقا لذلك أفضل من «الملا وجدي» في مسرحية «حرامي آخر موديل»،أو «الملا نوح» مع «المأذون» في مسرحية

«انتخبوني». ذلك أن جميع الأساليب المعتادة في المهزلة من تكرار دوري لكلمة، أو مشهد، أو عكس تناظري للأدوار، ونحو ذلك من الأساليب التي تنبع من مبدأ «برجسون» السابق نجدها مستخدمة مع هذا النموذج أكثر من غيرها في مسرحيات الضويحي. «فالملا وجدي» لا يكاد يخرج على المسرح، حتى يبدأ في إثارة حوار يتسم بالآلية المضحكة، فهو ما أن يسمع كلمة «مرحبا» حتى يرد عليها: «مرحبتين». ثم يستمر هذا المظهر في التكرار، والاتصال في عدة مواقف، تبدو أحيانا في شكل مفاجئ، باعث للضحك الفاقع، بل إن الضويحي يصعّد هذه الحالة، فيجعله لا يكاد يسمع حروفا قريبة من حروف «مرحبا» حتى يرد عليها: «مرحبتين» كما نلمح ذلك في هذا الجزء من الحوار:

نصيب: إنْزِين ملاّ وَجْدي إشْوَجْدَك عليه تِشْرَبْ
ملا وجدي: ملا وجدي وَجْدَهْ على فِنيّال إقْهوَة إيقنْدْ راسه
نصيب: إقْهَوة مُرّة
ملا وجدي: مَرْحِبْتين
نصيب: آنا آسألِك مُرَّة (يسد فمه) تِقُولّي مَرْحبتين
ملا وجدي: مُرَّة يُبِهْ مُرَّة
نصيب: (يضرب الجرس)
بدر: نعم
نصيب: عَطْنا قِهَوْة
بدر: مُرّة
ملا وجدي: مَرْحِبَتين
بدر: منَ دَاسَ على عِصْعِصِك إنْتَ
نصيب: إيه يِبَه مُرّة
ملا وجدي: مَرْحِبتّين.»(10)

ويستطرد الضويحي مع آلية الحوار السابقة في موقف لا يكاد «الملا وجدي» يسمع فيه كلمة «مرتاح»، حتى يرد عليها بآليّة: «مرحبتين». ونعتقد أن هذه الصورة البالغة الهزل لرجل الدين، رغم إسرافها المقبول، حسب التقاليد الفنية في المهزلة إلا أنها تظل غير مجردة من مضمونها الانتقادي. «فالملا وجدي» صورة أخرى من بطل المسرحية «بو عبد الله» لأنه لا يختلف

عنه في ازدواجيته الجامعة لعنصري الخير الظاهر، والشّرّ المبطّن. إنه مجرم يتستر بالدين وراء احتراف السرقة، والابتزاز، ولذا جاءت الآلية السابقة في الحوار، أو الحركات لتسبغ عليه ثوبه الحقيقي. فهو جسد مجرد من روحانية الدين، والضحك الذي ينتابنا من الحوار السابق، إنما هو ضحك من الخواء الروحي لشخصية يفترض امتلاؤها الروحي، ولا مراء في أن ذلك يعدّ ضربا من التشوّه الغائر، الذي ينبثق-بالضرورة-من ينابيع النموذج المقلوب.

حتمية الاعتدال والتوازن:

المهزلة تنطلق-غالبا-من فلسفة اجتماعية متفائلة، ومسالمة، تتفق وظائف الضحك فيها مع برامج الإصلاح الاجتماعي، وقد وصف «فرويد د نكات المهزلة بأنها «كثارسية» أساسا (أي تطهيرية) إنها تحرير لا إثارة»[11]. كما وصف البعض ضحك المهزلة بأنه «الثأر السلمي العادل لجماعة الضعفاء، مما يجعله أدعى لأن يقترن بالوظيفة الاجتماعية النافعة» لا باعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد، واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب، وإنما باعتباره أيضا وسيلة فعّالة لتحقيق ضرب من التغيّر الاجتماعي»[12]. وفي سبيل ذلك لا تهدف وسائل المهزلة إلى أكثر من المحافظة على الكيان الفردي، واستتباب عمليات الضبط الأخلاقي، وإعادة الأوضاع المنحرفة إلى شكلها الطبيعي، وتعديل مظاهر النقض والتشوّه، وتحقيق المصالحة بين الطبقات الاجتماعية، وربما كانت المهزلة أكثر الأشكال الداعية إلى التقارب بين نماذج الفقر والغنى. وتنطبق هذه الوظيفة الإصلاحية مع النموذج الهزلي المقلوب عند الضويحي، ولكن مع تميزها بالطابع الحتمي، ذلك أن العقدة المقلوبة لا يمكن استمرارها، أو قل بأن الوضع الاجتماعي المقلوب لا يحتمل فترة طويلة من الزمن، إنه ما أن يبدأ حتى تغصّ الشخصيات اختناقا بأجوائه، ولذا كان لا بد من الإسراع في تحريرها، واعتدال الشيء المقلوب، بالوسائل المتبعة عادة في المهزلة، وإلا تحوّلت هذه إلى مأساة.. أو ميلودراما.

وقد نهج الضويحي في إعادة النموذج المقلوب إلى التوازن الطريقة «الكثارسية»، التي لا تخلو من مضمون الأسى، والإشفاق، ولكن من غير

إراقة لدماء, أو سقوط تام للنماذج البشرية. لقد كشفت المحكمة تلاعب «مبارك» عندما انتحل شخصية المحامي في مسرحية «الجنون فنون»، فزجت به في السجن، وفي مسرحية «رزنامة» يعاقب جمعة وخميس ورزنامة بخيبة أمل من ثروة وهمية، وبالاستغناء عن أعمالهم في الشركة. أما المجرم، الذي خرج بلبوس الخير، فقد عرّي أمام الجميع واقتيد إلى السجن في «حرامي آخر موديل». ولم يجد «شخير» البدوي في مسرحية «انتخبوني» سوى عزلته، وخيبة نواياه في استغلال ثروة أخيه. كل هذه حلول مؤسية حقا، ولكنها خفيفة، لا يثقل احتمالها أمام المتفرج، لأن فكرتها لا تتجاوز الإصلاح السريع لمظاهر الانقلاب، والإخلال، التي لا تتسم بأبديتها في المجتمع.

وأبلغ ما وصت إليه مصائر النماذج المقلوبة في مسرحيات الضويحي نجده في مسرحيتي «سكانه مرته» و«اصبر تشوف»، فقد ارتد الوضع الهزلي المقلوب في الأولى بكارثة جعلت «بو سعود» يبكي استسلامه، وخضوعه في مشهد يوحي به بالتطهر، رغم ما سبقه من ضياع وتفريط. أما الثانية فقد تميّز اعتدال الموقف المقلوب فيها بتطهير ينبعث لنا من اللاوعي، ذلك أن انقلاب الزوجة المضطهدة إلى زوج يضطهد زوجته بعد أن كانت زوجا له، ثم انتهاء ذلك بكارثة الطلاق، لم يكن أكثر من حلم رآه «عبد العزيز» في منامه متأثرا بمعايشته للخلاف الدائر بين أمه وأبيه، ومن ثم كانت هذه المسرحية من خلال مزاوجتها بين الحلم والواقع في مصير النموذج المقلوب، أكثر مسرحيات الضويحي توغلا في تحرير المشاعر، وأبلغها في استعادة التوازن، وأقربها إلى الاحتفاء بالتنبؤ المسالم، الذي يدعو إلى المحافظة على الكيان الاجتماعي للأسرة.

لقد تبلورت أفكار المهزلة عند الضويحي، ومعارضتها لتجويفات الفراغ الحضاري في تلك اللحظات التي تتوتر فيها العقدة المقلوبة، ولا تجد بدا من الاعتدال، وحين يبحث المطلع في أعمال هذا الكاتب عن أفكاره وفلسفته الاجتماعية لا يجدها في ثنايا موقف المسرحية، ومشاهدها، وإنما يجدها متجمعة في موقف تلفظ فيه الصورة المقلوبة أنفاسها الأخيرة، لتعيد كل شيء إلى صوابه. ومن أجل ذلك فإن حوار الضويحي حوار مسرحي محض، يتمتع بعذوبة، وعفوية، طالما الموقف مقلوبا، محتدما بعدم التوازن، في حين

أنه ينتهي مع انفراج العقدة المقلوبة إلى حوار تعليمي، وخطاب تقريري يستبر الفكرة، ويبرزها في حجم بالغ. وبمكن ملاحظة ذلك في جميع مسرحياته التي تعرضنا لها، فهو مثلا يرد الكارثة التي تعرضت لها الأسرة في «سكانه مرته» إلى ضعف شخصية الأب، من خلال فقرة خطابية أخيرة تلقيها «شريفة»، وهي في حالة بكاء. وفي خاتمة «حرامي آخر موديل «يقف «معتوقوه»، الذي اتهم بالسرقة بعد أن ضبط «بو عبد الله» متلبسا بجريمة السرقة، ليقول الجملة التقريرية-الخطابية الوحيدة في النص وهي:

«يا بو عبد الله تستطيع أن تخدع الناس بعض الوقت.. ولكن لا تستطيع أن تخدع الناس كل الوقت.. يا بو عبد الله الحقيقة إنّيَ ما أنكر معروفك... ما أنكر فضلك، لكن الواجب يحتّم عَلَيّ أن أقوم بعملي خير قيام بعيد عن العواطف حفظا لسلامة الوطن والمواطنين»(13).

ورغم جفوة الأسلوب التعليمي وسذاجته الغالبة، التي يقود إليها التسرع في الإفراج عن المواقف المقلوبة، إلا أن الضويحي يتنبه أحيانا لخطورة ذلك على البناء المسرحي، ولذا فقد نأى عنه في آخر مسرحياته، وهي «رزنامة». كما أنه استنبط مشهدا مسرحيا لمّاحا في «انتخبوني» استعاد فيه الصورة المعتدلة، لنماذجه البشرية بدلالة موحية. فقد جعل أغلب هذه النماذج، يعشق «خولة»، التي دخلت الأسرة كخادمة، بينما هي زوجة أحمد، الذي تحبه.. ومن ثم يختصم البدوي، «وبو أحمد»، وابنه و«الملا نوح» و«المأذون» في الاستئثار بحب خولة، ولكنها تعرض عنهم جميعا، وتبادر إلى اختيار حبيبها «أحمد»، حين أعطيت لها حرية الاختيار قائلة للجميع:

«الحقيقة يا جماعة.. . لا إنْت.. ولا إنْت.. ولا إنْت.. . ولا إنْت.. كِلّكم ما تِقْدَرُون إتْعيشُون ويَّايّ.. ما تِقْدرَون تِفْهمُونّي.. آنه آنتخِبْ اللّي يِفْهَمنيّ، ويفْهَم حقوقي ويحقق إمنياتِي.. وْيشارِكْني مشاكِلِي.. اللّي بْحَياته ما تَمنّه غيري.. مُو إنْتُو كِل واحد مِنْكم يَبّى يتْرِك زُوجْتِه على شَانيّ.. مثل ما تتركون زوجاتكم على شاني اليوم يِمْكِن تَتْركُوني بَاجِرّ على شان غيري.. آنه آنتخب حبيبي ونور عيني.. . أحمد.»(14).

ولا شك أن خولة تتكلم هنا بضمير الكويت، فقد جاء موقفها السابق يحمل أكثر من دلالة، فهو انتصار للإرادة، واتجاه إلى ضرورتها القصوى، من أجل إحداث التوازن المطلوب. وهو أيضا اتجاه يؤكد على أن مستقبل

التغير، مرهون بالجيل الذي خلقته التغيرات الجديدة.. . جيل «خولة» و «أحمد». وأن عمليات الإخلال بالتمثل الاجتماعي، والتوازن في الأفكار، والقيم مردود إلى الجيل، الذي لم يحقق الاندماج الكامل، والتمثل الحقيقي للتغير، وهو جيل «شخير» البدوي، و«ملا نوح»، رجل الدين ، و«بو أحمد» الزوج التقليدي.

ويمكن الانتهاء بعد ذلك-اعتمادا على متابعتنا السابقة-أن المهزلة الفنية عند عبد الرحمن الضويحي، تبرز نوعا من التمفصل الآلي في مشاهد السلوك والعادات والأخلاق، التي كانت تتمسرح في الحياة الاجتماعية. وكأن «النموذج المقلوب» الذي تميّز الضويحي باستخدامه هو الشكل الهزلي، الذي جعل تلك المشاهد على صلة قوية بديناميات التغير، إذ منحته إمكانات النموذج السابق، مخيّلة حرّة في تشكيل الموضوعات الأخلاقية، والاجتماعية المألوفة، التي كانت تنصت لإيقاعات التغير، رغم ضجيج المهزلة، وأجوائها الزاعقة.

وقد تحكّمت الإرادة الجمالية وحدها-عبر صياغة «النموذج المقلوب»-في مظهر الإنصات لحركة التغيّر، بحيث بات من الواضح أن تجربة الضويحي مع المهزلة الفنية كانت تتأمل في ردود فعل التغير عن قرب شديد منها. وبتعبير آخر فإن أشكال القلب السابقة عند الضويحي هي نماذج لحركة التغير ووسيلة للتحكم في درجات الاقتراب من ذبذبتها، بصورة أساسية. سواء كان ذلك صادرا عن وعي الكاتب، أو عن لا وعيه. وقد دلّ ذلك على قدر معقول من التماسك الفني في التجربة السابقة، بحيث أنها ستلقى آثارا واضحة لدى بعض كتاب المسرحية، أمثال صالح موسى في الكويت، وراشد المعاودة في البحرين، كما سنرى ذلك في مواقع أخرى من هذه الدراسة.

3 التشكيل الهزلي من «الهوة الثقافية»

تستقطب المهزلة الفنية أبرز مواقف «البرجوازية المعارضة» لتناقضات التغير الاجتماعي. ليس بسبب انتماء كتابها إلى هذه الطبقة الاجتماعية، مباشرة فحسب، وإنما لأن الكثير من تلك التناقضات أصبحت معدة للتمسرح الهزلي، منذ أن خلقت التغيرات الاقتصادية نماذجها الاجتماعية الجديدة، كالابن الذي ينتمي إلى أسرة ثرية أو فقيرة، «أصيلة» أو «بيسرية»، والغني الذي اكتسب الثروة من غير حق. أو الذي هبط عليه «التثمين» دون غيره، أو الذي تحول من نمط وسيطي في التجارة إلى نمط آخر، اقتضته التبعية الجديدة للسوق الرأسمالية. ونحو ذلك من النماذج التي أتت بها الفاعليات الاقتصادية، مدعمة-على الأغلب-بالمعايير والتقاليد الاجتماعية، التي حفظت لها مكانتها، فأصبحت بوضوحها، ونمطيتها قابلة للتمسرح، والنموذج الهزلي.

وقد كانت المعارضة منبعا ديناميا لنموذج عبد الرحمن الضويحي «المقلوب» لأن مسرحياته الهزلية السابقة تنطلق من رفض الانحراف المتطرف، الذي

يصل إلى درجة التعاكس مع سلاسل الاتصال اليومي، بما فيها من تقدم، ونزوع أمامي. وما يميز تلك المهزلة عند الضويحي، أن «الانقلاب» فيها، يمثل مادة منتزعة من الواقع الاجتماعي المقلوب، بتناقضاته الفظة، كما كان رمزا لها في آن واحد. ولكن رغم ذلك فإن شخصياته، لم يكن بإمكانها أن تنغمس مباشرة، فيما هو جوهري من التناقضات الاجتماعية السائدة، ذلك أن مسرحياته تبرز-أساسا-التخلخل الداخلي، الذي تتعرض له بعض الفئات البرجوازية، كما تبرز عدم توازنها النابع من اهتزاز تركيبتها، والتشكك الدائم في مؤهلاتها الاجتماعية، والحضارية، فليس «بو سعود»، أو «مبارك»، أو «جوهر» أو «أم عنبر»، أو «بو عبد الله»، أو «شخير» إلا نماذج معدة أساسا للانهيار، بحكم أن أوضح سماتها: هشاشة تكوينها الاجتماعي، والفكري، الذي يجعلها سريعة السقوط.

لم يكن ابتداع «النموذج المقلوب»، إذن إلا مواجهة لذلك التهافت الداخلي، لأن الضويحي مع هذا النموذج إنما يقف شاهدا على ذلك المنظر المؤلم، الذي تكتشف فيه نماذجه الاصطناعية، تحول آمالها إلى أوهام. إن تكنيك «النموذج المقلوب» ينضوي-سوسولوجيا-مع أوهام البرجوازية وادعاءاتها، التي تزداد حدتها مع سرعة التغير، وما فكرة انتحال أبطال المهزلة عند الضويحي لشخصيات، أو مواقف ليست على صلة حقيقية بها إلا ضربا من الاستقطاب، لتزايد درجات الدافعية الفردية في التسلق.. . أو التجاوز للقوانين، وقواعد النظم، والأخلاق.. .. فهل يمكن لمثل هذا لتكنيك أن يستمر مع تطور المهزلة الفنية.. وتطور أشكال ردود فعل التغير في المجتمع...؟

لا يستمر ذلك التكنيك حين تتجه المهزلة الفنية إلى تشكيل قالبها الفني من بين ردود فعل التغير، وتناقضاته الأكثر ديالكتيكية، وخاصة مع وضوح الصراع بين رموز النظام القديم، ورموز النظام الجديد، أو مع وضوح الصراع حول القيم المتغيّرة، ووضوح مظاهر المفاجأة، والسرعة في التطور المادي. ذلك أن المهزلة الفنية تستمد وجودها من جديدات التغير باستمرار، وما دام المجتمع يتفاعل كل يوم بمظهر جديد، فإن مفهوم المهزلة لا يمكن أن يثبت مع أحد الأساليب الجامدة، وهذه طبيعة لصيقة بالفن على وجه الإجمال، لأن «مفهوم الفن المنفصل عن العملية المتعاقبة العامة للتطور

الاجتماعي، إنما هو وهم، وطالما لا يستطيع الفنان أن يتهرب من تغيير الحياة التي هي دائما في حالة من التقدم، فكان من الأفضل له تقويم موقفه، وتأدية دوره في عملية التطور» [1]. وهذا يعني أن نشاط التجربة الإبداعية، ينبغي له أن يندمج على نحو متكامل مع تلك العملية، بحكم ضرورة التعاقب والتطور الطبيعية.

وبهذه المثابة كان من الطبيعي للمهزلة الفنية-خاصة بعد أن وضحت أشكال ردود فعل التغير لدى البرجوازية المعارضة، التي أبدعتها-أن تشكل قالبها الدرامي لا من التهافت الداخلي لإحدى الفئات الاجتماعية، فحسب، كما صنع الضويحي في أغلب أعماله المسرحية، وإنما من صراع أكثر شمولا وديناميكية، يتبلور-بوجه خاص-من تصادم شرائح البرجوازية، العليا، والوسطى، والدنيا، بمصالحها الجديدة، التي حافظت عليها بوسائل الدعم، والضبط الاجتماعي، وخاصة من منظور القيم والعادات. لقد جاءت المهزلة ابتداعا للرؤية الاجتماعية الجديدة، المتحررة، وتبشيرا بانتصاراتها، إنها حصيلة لمعارضة البرجوازية الصغيرة، التي حررت أفكارها من السلطة الرسمية، ونفوذ القوى الاجتماعية الكبرى.

لقد ظهر منذ منتصف الستينات، وحتى أواخر العقد السابع العديد من كتاب المهزلة الفنية، الذين اتجهوا إلى خلق القالب المحلي لهذه المهزلة من معطيات المعارضة، ومن انغماس تساؤلاتها في حركة التغير باستمرار. وأبرز الكتاب الذين توليهم دراستنا دورا في خلق ذلك القالب حسين الصالح الحداد، وصالح موسى. فقد جعل كل منهما ينابيع المعالجة الهزلية في عقدتين: الأولى: عقدة الصراع حول القيم المتغيرة. والثانية: عقدة الثروة المفاجئة. ولا تنفصل هاتان العقدتان عن بعضهما في إطار التحليل السوسيولوجي العام، بحكم ما تصطنعه الثروة الاقتصادية عادة من تغيرات قد تدفع إلى تحديث القيم، أو تعرّضها للاهتزاز. لأن القيم الاجتماعية-كالتقاليد والعادات ومعايير الإرث-مهما اتسمت قواعدها بالثبات، والتحكم، إلا أنها تكون عرضة لعمليات التبدّل، والتكيّف الاجتماعي، مع ما يطرأ على الأسرة مثلا من تبدل في مستوى المعيشة، أو اختلاف في موقع السكن، أو خضوع لأشكال الانتشار الثقافي، عبر تطور وسائل الاتصال، وانفتاح المجتمع على الأنشطة الاقتصادية الحرّة، واقتنائه لأدوات التكنولوجيا.

ومن أجل ذلك فإن عقدتي القيم الاجتماعية المتغيرة والثروة المفاجئة ستكونان في كثير من الأعمال المسرحية الهزلية وجهين لعقدة واحدة وهي «الهوة الثقافية».

إن «الهوة الثقافية» حصيلة لطبيعة التغيرين الاجتماعي، والبنائي في مجتمعات الخليج العربي، اللذين جاءا في كثير من مظاهرهما، نتيجة تغير مفاجئ في الثروة القومية، ولا شك في أن مشكلة «الهوة الثقافية» تعتبر إحدى مشاكل التغير في المجتمعات المعاصرة، وليس مجتمع الخليج العربي وحده، وافتراض هذه المشكلة يقوم على فكرة «عدم التناغم الواضح بين النمو التكنولوجي السريع، وبين التحول البطيء في النظم العائلية والسياسية وغيرها من النظم، وكذلك في المعتقدات التقليدية والاتجاهات.» [2] وتتحقق «الهوة الثقافية» بهذا المعنى في مجتمعات الخليج العربي بناء على تفاوت معدل التطور الاقتصادي. مع معدلات التطور الأخرى، وخاصة فيما يتصل بالنظم والمعتقدات، فقد لاحظ أكثر من باحث اجتماعي ما يعاني منه المجتمع الكويتي-مثلا-من مظاهر التخلخل الثقافي، «والصراع بين القديم والحديث، وتضارب أساليب التفكير، والقيم والعادات والسلوك، وغير ذلك من الظواهر النفسية والاجتماعية المصاحبة للتغير الاجتماعي السريع» [3]. كما لوحظ الكثير من المعدلات غير المتوازنة في نمو القوى البشرية، بحيث اتخذت الزيادة الهائلة في أعداد القوى العاملة في السوق الكويتية، اتجاها غير متوازن بين أعداد الكويتيين، وغير الكويتيين» [4]. وعلى وجه الإجمال فإن المجتمع في الكويت والخليج العربي شهد نوعا من التغير المتسارع في جوانب الحياة المادية، في الوقت الذي ظلت الجوانب الثقافية أو غير المادية تعاني بطئا شديدا في النمو.

هذه المشكلة بطرفيها سالفي الذكر (القيم المتغيرة-الثروة المفاجئة) لم تكن بمظهر خفي، وإنما كانت ظاهرة متورمة أمام فئة البرجوازية المعارضة، (ولذا لا يرجع الفضل في تحليلها إلى الدارسين الاجتماعيين الذين كثيرا ما أشاروا إليها في بحوثهم مع بداية السبعينات) إذ كانت تلك الفئة الاجتماعية تعايش بمرارة شديدة، ما بعثه التغير الاقتصادي من مشاكل وتناقضات جديدة. لقد وقعت هذه الفئة على السفح من النظام الاجتماعي للجيل الثاني بعد ظهور النفط، ولذا قدر لها أن تكتشف-بنفسها-مشكلة

التخلف، أو الهوة الثقافية، لأنها الفئة التي تحملت أكثر من غيرها أعباء الصراع مع التقاليد، والمعتقدات الغيبية، والمعايير القبلية، كما تحملت عنف المواجهة للبرجوازية التجارية، ونحوها من الفئات الاجتماعية، ذات النفوذ الاقتصادي الكبير في المجتمع، وليس أدل على ذلك من أنها (مشكلة الهوة الثقافية) أ صبحت بفضل البرجوازية المعارضة لها، أقوى المظاهر الاجتماعية، التي شكلت القالب الدرامي للمهزلة الفنية، والدراما المحلية بصورة عامة.

إن تاريخ معالجة هذه المشكلة، على المسرح يرجع إلى أول مسرحية يكتبها صقر الرشود وهي: «تقاليد»، التي عرضت بإخراج محمد النشمي عام 1965 طارحة على جمهور المسرح لأول مرة نموذجا للمثقف، الذي تتعارض نظرته العصرية مع تقاليد الأسرة، ونظامها القبلي، فقد تزوج بطل المسرحية، الذي ينتمي إلى أسرة ذات أصل قبلي من فتاة لا تتحدر من أصل قبلي، مخالفا بذلك القيمة الاجتماعية المتوارثة، ومعرضا تقاليد الأسرة للتخلخل، وكاشفا بذلك عن مضمون «الهوة الثقافية». وهو أن وثبات التغير الاقتصادي، لم تأت على قيمة كهذه القيمة، وإنما تركتها مع ثباتها .. . أو تغيرها للزمن. وإذن فإن معالجة هذه المشكلة على المسرح في فترة مبكرة، تدل على أنها ظاهرة متمكنة في المجتمع، كما تدل أيضا على مدى التوافق الزمني بين الدينامية الكامنة في تلك المشكلة، والاستجابة لمسرحتها في القالب الدرامي.

ورغم ما في مشكلة «الهوة الثقافية»من طابع القسوة، وتناقض الأهواء، والأفكار، والمفاهيم، إلا أنها لم تتناقض مع طابع المهزلة الفنية، بل ظلت التناقضات الحادة في هذه المشكلة، تمثل الروح المؤلمة الشاملة للكوميديا الهزلية المحلية، لقد شكلت عقدتها الفنية-غالبا-من الفكرتين، اللتين سبقت الإشارة إليهما : «التقاليد المتغيرة» و«الثروة المفاجئة»، فبنت مسرحيات حسين الصالح وصالح موسى أفكارها، وتفاصيلها المسرحية من مشاكل لا تخرج عن الفكرتين السابقتين، كمشكلة التناقض بين «الأصيل»، الذي يتمتع بالانتماء القبلي، و«البيسري». الذي لا يتمتع بمثل هذا الانتماء.، بحيث يعتبر في نظر المجتمع «لا أصل له»، وإلى جانب هذه المشكلة، نجد مشاكل ردود فعل الثراء المفاجئ، التي تبعثها المهزلة، غالبا من خلال عملية «التثمين»،

أو أي شكل من أشكال التحول السريع من الفقر إلى الغنى.

لقد كتب حسين الصالح نحو خمس مسرحيات، قدمتها فرقة «المسرح الكويتي»، التي ساهم في تأسيسها، وهي: «ناس وناس» التي أخرجها محمد النشمي عام 1966، و «عتيج الصوف ولا جديد البريسم»، التي أخرجها المؤلف عام 1967، «ومشروع زواج»، التي أخرجها سعدون العبيدي في يونيو/ حزيران عام 1969، و «شرايكم يا جماعة»، التي أخرجها المؤلف في أغسطس / آب عام 1969، و «عضني وأعضك» التي أخرجها المؤلف أيضا في فبراير/ شباط عام 1970. وتعتبر تجربة حسين الصالح مع الإخراج المسرحي أكثر غزارة، وتنوعا فقد أخرج-دون مسرحياته-نحو تسع عشرة مسرحية مؤلفة، أو معدة عن نصوص عربية، أو عالمية. (5)

ورغم أن بدايات هذا الكاتب والمخرج، قد ارتبطت بمدرسة الارتجال مع عبد الرحمن الضويحي، ومحمد النشمي، إلا أنه يختلف عنهما في طابع المهزلة، وخاصة في مزاجها النفسي، فإذا كان الضويحي قد استمد من الارتجال المسرحي الجانب المسرف في الضحك، فإن حسين الصالح يستمد جانبه الأكثر رزانة من الاحتفال بالمشكلة الاجتماعية، وقد بدا ذلك واضحا منذ أول عهده بالمسرحية المحلية، عندما اشترك مع عبد الرحمن الضويحي في كتابة مسرحية «سكانه مرته». إذ بددت خاتمتها الميلودرامية أجواء الهزل البالغ، التي فاضت بها مشاهد المسرحية، مظهرة بذلك كيف كانت أسباب الخاتمة المؤسية، تتوغل حياة الأسرة، في صورة يغشيها الطابع الهزلي، ويكاد يطمسها أيضا، لولا اختيار بعض اللحظات الطافحة بالشجن.

ولقد استمر حسين الصالح في خط يكاد يخرج كثيرا عن الخط الفني، الذي تم التعرف عليه في مسرحيات الضويحي، ذلك أن الفكرة، أو المشكلة الاجتماعية بدأت تستغرق أجواء التشكيل المسرحي، وتغزو اهتماماتها مظاهر الهزل، لتجعل آثارها مؤجلة أحيانا، أو جزئية، أو مغشية، وفي كل الأحوال فإن حسين الصالح عكس الآية التي انتظمت من خلالها المهزلة الفنية عند الضويحي، فبدلا من أن يكون اللبوس الهزلي للمشكلة الاجتماعية كثيفا غزيرا، أصبح في مسرحيات حسين الصالح ضعيفا رقيقا، ويكاد أن يكون قشورا تذروها آلام المشكلة الاجتماعية.

ولعل من الضرورة التنبه إلى جانب هام في سياق تشكيل العمل المسرحي

عند هذا الكاتب، وهو أن عدم ثبات التوازن بين تباريح المشكلة الاجتماعية، وأجواء القالب الهزلي لا يرجع إلى اختلاف رؤية الكاتب، وتمايز نظرته الاجتماعية عن الضويحي، بقدر ما يرجع إلى تذبذب تجربته المسرحية بين أكثر من أسلوب، لدرجة أن أعماله المسرحية لا تتسم بالتماسك المقبول، إلا بالقدر الذي يعي فيه لضرورة عدم المزاوجة بين أساليب لا يمكن الجمع بينها إلا بحذر شديد، ومعرفة دقيقة بتقاليد الكتابة المسرحية. ويمكن ملاحظة مظاهر انعكاس هذه المشكلة الفنية في أول أعماله المسرحية وهي «ناس وناس»، التي تعد-بسبب تفكك بنائها الفني-أكثر المسرحيات ارتدادا إلى مرحلة الارتجال المسرحي، وهي بتكنيكها المميع بين أكثر من طريقة فنية، وأكثر من مشكلة، أو موقف إنما تدل على وشائج القربى بينها، وبين مسرحيات محمد النشمي (وربما كان إخراج النشمي لهذه المسرحية أحد المظاهر الدالة على ذلك).

إن مسرحية «ناس وناس» تنطلق من معارضة قوانين مشكلة اجتماعية، تدور حول عقدة التقاليد المتغيرة، التي رددناها-فيما سبق-إلى فكرة الهوّة الثقافية. ولكن هذه المشكلة لا تكون موضع تحليل محكم، بأساليب واضحة البناء، بل إنها تكون عرضة للتبدد، والسطحية العابرة، إنه ما أن يطلق الكاتب لشخصياته عنان الحوار، حتى تبدأ تخوض عددا كبيرا من المشاكل والمواقف، التي يصعب الجمع، أو الربط الفني بينها. ففي الفصل الأول نجد سلسلة من المواقف حول ضرورة اعتماد الأسرة على التعليم، وكيفية الأخذ من الحضارة الغربية، وضرورة التمسك بالتقاليد من غير تعصب. تدور جميعها في حوار تعليمي، تارة، وهزلي تارة أخرى، لتنتهي بمفاجأة تنقلنا إلى الفصل الثاني، وهي حادثة السيارة المسرعة، التي كادت تودي بحياة «ناصر».

وتبدأ ملامح المشكلة في الوضوح في المستشفى، ذلك أن ناصر ابن الأسرة الفقيرة يحب مريم ابنة الأسرة الغنية، وبمنطق الخلاف بين الأصيل والبيسري يتم رفضه، ولكنه حين يعود من الخارج طبيبا يكون سببا في علاج والد مريم، وحينئذ يوافق على تزويجه بفضل التعليم.

إن من الصعب التحقق، من أن المسرحية السابقة تستظهر تحليلا متماسكا لمشكلة التقاليد المتغيرة، وإن كان من السهل معرفة الحدود الواسعة

في اعتمادها على العنصر الدرامي الناجز في هذه المشكلة، ذلك أن الكاتب لا يصطنع خيالا أبعد مما هو كائن، أو متحقق في سياق مشاكل التغير، التي تتعرض لها الأسر البرجوازية الصغيرة، بعد أن طرأت عليها بعض أشكال الحراك «التعليمي»، أو «المهني». وهو يختلف في ذلك عن عبد الرحمن الضويحي، الذي كان ينظر إلى ذبذبات التغير، ومرهقاته من خلال نماذج يصطنعها بنفسه، دون أن تنطلق من مبدأ صارم في تحقق وقوعها، رغم أنها تحمل-على نحو هائل-إمكان حدوثها، أو احتمالاته المعهودة.

إن قصور الخيال في كتابه «ناس وناس»، جعل منها مسرحية تخلو من النموذج المطلوب في بناء العقدة لمشكلة التقاليد المتغيرة، وخاصة في إطار النظرة الإصلاحية، التي انتهت المسرحية بها، عندما عقد الكاتب صلحا بين ابن الأسرة «البيسرية» الفقيرة، وبين ابنة الأسرة «الأصيلة» الغنية، في سياق ينم عن فلسفة المهزلة الفنية نفسها، التي تذعن غالبا لفكرة التقارب بين الطبقات الاجتماعية. لقد احتفلت الخاتمة بقدر معقول من قانون الاحتمال، حين جعلت التوافق نابعا من اعتراف الأب المتزمت بفضل التعليم، كما دلّت على مدى إدراك الكاتب للقيمة الحراكية في التعليم، ولكن رغم ذلك تظل هذه الخاتمة معزولة عن أحداث المسرحية، فقد جاءت بمثابة الحلّ، وليس التحليل، وهو حلّ جاهز، ندرك مدى إعداد الكاتب له، منذ المشاهد الأولى، حتى أنه ليس من المبالغة القول، بأن المسرحية لا تعدو كونها مسرحة تعليمية لهذا لحل، فهو طوال الفصل الأول يحدثنا عن دور التعليم في معرفة الأفراد لحقوقهم، وقدرتهم على تحسين أوضاعهم الاجتماعية. فالأب الفقير يقول لزوجته القلقة على تعب ابنها «ناصر» مع الدراسة:

«لُو هَلِيْ حَاطّيِني بالمدرسة ومْتِعِلّم جَانْ ضَلّيت هالشكل» ! ! آكْرِفْ طول النهار وَمَعاشِيْ ما يسوي رِبعْ معاش رَيّالْ».

ويظل التعليم محورا للاهتمام، الذي يدور حوله حوار جميع الشخصيات في المسرحية، بل إن الكاتب ينتزع، إحدى شخصياته، وهي «بو علي» من أجل الاستطراد في مناقشة قضية التعليم، والثقافة العصرية، لقد جعله متنكرا لأهمية التعليم، ساخرا من هذا الجيل المقبل عليه بشغف، ناعيا عليه انصرافه عن احتراف الأعمال، التي كان يعتمد عليها الآباء، ولقد بلغ

استطراد الكاتب حدا، جعل المشكلة تبدو، وكأنها صراع بين جيل لم يتعلّم، «بو علي» وجيل يقبل على العلم بشراهة، (ناصر-مريم) فهو يصور تبرم الجيل الأول من الثاني، على هذا النحو مثلا:

«ناصر: هَا خَالي شْفِيك حَمْقَان.. عسى مَا شَرّ؟

أبو علي: حَمْقان ونِصّ.. حمقان على زِمانْكم ها الُحُلو

ناصر: شْفيه زِمانّه ؟

أبو علي: شْفيه، شْأَزْيَدْ منْ ها المَناجِرْ.. ليَت الله ما خِذْ عِمرِنَا ولا شِفْنَا هالهِوايَل.

ناصر: غَلْطان يا خالي.. آقْدَرْ آقولّك إنّه زِمانّا أحسن من زمانكم

أبو علي: ما تْهَبُون إلاّ إنْتُو.. زِمانكم أحسن من زِمانّه ؟.. شأّحسن مِنّه فِيه.. بالعَطَالة وإلاّ بلِعِبْ الطمباخيّة.»[6]

ورغم التناقض، الذي رسمه الكاتب بين هاتين الشخصيتين وخاصة في مبدأ الإيمان بدور التعليم، إلا أنه لا يحاول التوغل أبعد من ذلك، بل إنه-حتى نهاية الفصل الثاني-إنما يصور شخصيات واعية بإيقاع التغير، خاضعة لمسلّماته دون عناء، أو مواجهة، فالأب يزعم أنه من جيل «بو علي»، الرافض للعلم، إلاّ أنه يقول له: «يا بو علي اليوم الوقت تغيّر وأمس مو مثل اليوم، والعلم له قيمته». كما تردد الأم أمامه أحد الأمثلة الشعبية التي خلقها ذلك الإحساس الشعبي العارم بالتغير، وهو: «كل وقت ما يستحي من وقته».

إن المسرحية إذن، لا تضع مشكلة «الأصيل» و«البيسري» في إطار جدلي، ولا تنظر نظرة ديناميكية لحجمها الطبيعي داخل الأسرة، بتركيبتها الطبقية، أو القبلية، وإنما تنظر إلى فكرة التعليم باعتباره مسوّغا منطقيا، وحضاريا للقضاء على تلك المشكلة، أو غيرها من المشاكل المضادة للتغير. ولا شك في أن هذه فكرة تعليمية، لا تدع مجالا لبناء الشخصية المسرحية المتناقضة، وإنما تدع المجال لعرض، وانتقاء ما يسفر عنه التغيّر النسبي في التقاليد من دلالات التطور، وبذا يكون الكاتب قد أبعد شخصياته عن جاذبية التناقض، رغم أن جوهر المشكلة يعتمد على الأساس المتعارض. ورغم أن النموذج المطلوب في عقدة الملهاة الهزلية، إنما هو في «تناقض الشخصيات، وتوازنها، الذي يتركز فيه الاحتمال، ويتجلى منه خيال الكاتب، وقدرته على الابتكار»[7].

وأيا ما كان الأمر، فإن عدم وضوح أسلوب الكاتب، ومزاوجته بين طابع الميلودراما والمهزلة، قد أتى على المسرحية بالتفكك، وذهب برؤيتها بعيدا عن الوضوح، وظلت أغلب ملاحظاته حول مشكلة «الهوّة الثقافية» مبتسرة، أو غير متمسرحة. وهو ما حاول التخلص منه تدريجيا في أعماله المسرحية اللاحقة، نجده-مثلا-في مسرحية «مشروع زواج» أكثر تمكنا في تشكيل العالم الهزلي، من فكرة الصراع مع تقاليد الأسرة، ونظمها، وأفكارها القديمة. فهو يضع بطل المسرحية «عبد الوهاب» في تناقض واضح مع أسلوب الزواج التقليدي، الذي يخلق بشكل تلقائي-كما يذهب الكاتب-نوعا من علاقة العداء، أو الغيرة بين الأم وزوجة الابن، التي تدعي «الجنّة».

لقد شكلت أجواء المهزلة من الأم رمزا للنظام القديم، المتحكم بأفكاره، وتوثب مشاعره، مثلما شكلت من الابن «عبد الوهاب» رمزا للنظام الجديد، المتعطش للتوازن، والانضواء في حياة تجمع بين التفاهم، والاستقلال الفردي. والكاتب ينطلق دوما من الجفوة، والرغبة في ترويض الرموز المتحكمة في النظام القديم، مثل «بو علي» في «ناس وناس» و«بو راشد» في «عضني وأعضك» ومن ثم فإنه لا يتعاطف مع الأم «منيرة» في مسرحية «مشروع زواج»، لأنه وجد فيها عنصرا متزمتا، صالحا لخيال المهزلة الفنية.

إن عدم التعاطف مع الأم مؤشر الاتجاه إلى وضوح أسلوب المهزلة عند حسين الصالح، وتبلور نظرتها الاجتماعية للتقاليد المتغيرة، إذ لو كان الكاتب ينطلق-مثلا-من تصور ميلودرامي لما وجد في شخصية الأم (وهي نموذج يحاط غالبا بالمشاعر الرومانسية) ما يثير الجفاء، والسخرية، لقد وظف الكاتب الصورة الهزلية البالغة لسلبية مشاعر الأم، وتحكمها، ورغبتها في الإبقاء على نظام ثابت لعلاقات الأسرة، فجعل جميع شخصياته الثانوية على صلة، بالنموذج السلبي للأم، من أجل تعميق الفجوة بين تفكير الأمهات، وتفكير الأبناء. فالموظف سالم، الذي يعمل مع «عبد الوهاب» يتحدث عما تختلقه أمّه من مشاكل مع زوجته، وعبد الرحمن يتحدث عن مشاكل أمّه مع زوجة أخيه، والفرّاش «سرور» لا يجرؤ على الزواج خوفا من أمه، «وأبو داود» يضرب عن الزواج بسبب هذه المشكلة و«سارة» مع «دلال»، نموذجان للأم المتبرمة من الابن بسبب «الجنة».

ويسبغ الكاتب في سياق تجسيده للصورة الهزلية البالغة، نظيرا للمواقف

السابقة على «حمامة» نفرت من أنثاها بسبب «الحمامة» الأم. إن «أم عبد الوهاب» نفسها تتذكر الماضي فتتحسر على ما لقيته من عذاب مع أم زوجها «أبو عبد الوهاب» المتوفى. وأخيرا يتمسرح التناقض بين «عبد الوهاب» وأمّه على نحو هزلي جيد، عندما ادعى أنه سيتزوج تلبية لرغبة أمّه، ولكن بشرط امتناعها عن رؤية زوجته لمدة أسبوع، وحين تقتنع الأم بذلك يضع «عبد الوهاب» في الغرفة العليا تمثالا، ولا تكاد تمضي بضعة أيام، حتى بدأت الأم تتصنع الشكوى من الزوجة المزعومة، مدعية أنها ترمي عليها «الخيار»، وتبصق عليها، وتكثر من شتمها، وهنا يكشف عبد الوهاب الستار عن التمثال، الذي ظنته الأم زوجة ابنها.

ورغم أن الكاتب ينتهي هنا بما يؤكد تحامله على الأمهات، وخاصة مع إسرافه في النماذج السلبية السابقة، إلا أننا نرى ذلك عاملا ضروريا في خلق طابع المعارضة، وقانون التوازن لنموذج الشخصية الهزلية النابعة من التقاليد المتغيرة. وقد طوّر الكاتب سمات التشكيل الهزلي السابق عندما كتب مسرحيتي «عضني وأعضك» و«شرايكم يا جماعة»، ذلك أنه بات من الواضح في تجربة هذا الكاتب أن نجاح العقدة الهزلية من فكرة التقاليد المتغيرة، لا يمكن له أن يسلم من مظاهر الميلودراما ما لم ينحصر خيال الكاتب في التمرد على المنطق المألوف، أو في كيفية التحايل على قانون السبب والنتيجة، لأن تشكيل مادة «العقدة» من التفاصيل الواقعية لفكرة التقاليد المتغيرة، إنما يستدعي ضربا من التصور «الطبيعي»، أو «الواقعي». ومن ثم تبدو المسلمة الأساسية التي يبني عليها حسين الصالح عقدة المهزلة هي أن التفاصيل المؤسية في التقاليد الاجتماعية، لا يمكن صياغتها في قالب هزلي، دون الاعتماد على وسائط الخيال، ولغته الخارجة عن الرّتابة العادية في الواقع. ولذا نجد هذا الكاتب يلجأ في مسرحية «عضني وأعضك» إلى استخدام نوع من الرمز الهزلي، بينما يلجأ في مسرحية «شرايكم يا جماعة» إلى استخدام العنصر الفانتازي.

والرمز في «عضني وأعضك» لا يرقى إلى مفهوم الرمز الدرامي، الذي يشتبك مع الواقع، بصورة تجعله متميزا بالجدلية، والإمكانات المتعددة في التفسير. إنه أقرب إلى نوع من التشبيه الإيحائي، الذي لا ينصرف معه ذهن المتفرج العادي سوى للفكرة المجردة، التي أراد الكاتب التمعّن فيها.. .

إن الفكرة هنا تدور حول مشكلة «الأصيل» و«البيسري»، يخرجها الكاتب في قالب هزلي، يتسم بالغرابة، فقد جعل الكلبة «سوسو» تقوم بدور ابنة الأسرة الأصيلة أو الغنية، وجعل الكلب «دغمان» يقوم بدور ابن الأسرة «البيسرية» أو الفقيرة. وبينما يتحرش الكلب المتسكع في الشوارع بالكلبة التي يحبها، ويحاول التقرب منها، يقف له الأب «بو راشد» بالمرصاد ثائرا، مستدعيا «بو ناصر» المسؤول عن هذا الكلب. وبعد سلسلة من المواقف الهزلية النابعة من إيحاءات هذا التشبيه، ومفارقاته يتدخل «بو عزوز» للتوسط بين «بو راشد» و«بو ناصر» من أجل إقناع الأول بضرورة تزويج «سوسو» من «دغمان»،فيوافق بو راشد، وتنتهي المسرحية بمشهد يجمع بين طرفي التشبيه، فقد زفت الفتاة إلى الفتى، كما زيّنت الكلبة مع الكلب.

ومن الواضح أن لجوء الكاتب إلى لغة التشبيه بما فيها من رمز وإيحاء، لم يكن إلاّ من أجل تشكيل قالب المهزلة، وتأصيل رؤيتها المتحررة من قيد التفاصيل الواقعية الصارمة، من غير أن يحول ذلك دون إفصاحه عن حقيقة المشبه، وهو الفتاة، كما فعل عندما جعل الكلبة تتحدث بصوت الفتاة لأخيها راشد. وهذه سمة تؤخذ على الكاتب أكثر مما تحسب له، لأن وضع مشكلة «الأصيل» و «البيسري»في لبوس بهيمي، يحلّ الحيوان (الكلاب) محل الإنسان، لم يؤد إلا إلى إبعاد ذهن الكاتب عن تحليل المشكلة نفسها، واستغراقه مع مواقف «اللّبسة»،وما فيها من إمكانات الإضحاك والتسلية، رغم أن ذلك اللبوس يدرك-في تقديرنا-مغزى هاما يستنبطه مما في الإنسان من بهيمية أو جهالة متسترة تحت هذا القناع المموّه من التقاليد الاجتماعية.

وأيا ما كان الأمر فإن مغزى الإدراك السابق لا يخرج عن تناقضات «الهوّة الثقافية»، التي شغلت الكاتب بصورة ملفتة للنظر، ونعتقد أن جميع مسرحياته لا تنفصل عن قلق هذه «الهوّة»، منذ أن كانت بازغة بأسلوب تعليمي على لسان بطل مسرحيته الأولى «ناس وناس» حين يقول:

«حنّا ولله الحمد ماشيين في خطوات سريعة.. ولكن للأسف أن الخطّ الحضاري سبق الخطّ العلمي». وهذه المشكلة قد لا تعبر عنها مسرحية واحدة مستقلة بذاتها، وإنما تعبر عنها جملة الملاحظات التي أن عليها هذا الكاتب في جميع أعماله المسرحية، وهو ما يمكن ملاحظته من تذبذب أفكاره بين اتجاهين:

الأول: رفض التقاليد المتحكمة في الإرادة الفردية، المتفتحة مع التغير، كما عبرت عن ذلك أغلب مسرحياته التي عرضنا لها من خلال مشكلة «الأصيل» و«البيسري» بصفة خاصة. أما الثاني: فهو الدعوة إلى التمسك بالتقاليد، التي تحفظ للشخصية المحلية هويتها، أو قوميتها. وقد عبر الكاتب عن ذلك على لسان أغلب الشخصيات الرئيسة التي تبشر بسقوط نفس التقاليد المتحكمة في الحرية الفردية.. ناصر في مسرحية «ناس وناس» يدعو «مريم»، التي يحبها إلى التمسك بالعادات والتقاليد، حين شاهدها تقبل على تقليد اللباس الغربي. وعبد الوهاب يقول لصاحبه عبد الرحمن الذي يحدثه عن مغامراته مع إحدى الفتيات:

لا يا عبد الرحمن هذي مِهِي عاداتنا لازِمْ تِتْمَسّك بعادات أُبوك وَيِدك وهَا المِسائلْ ما مِنْها فايدة، وإذا إنَّك تحِب وَحْدة إخْطِبها من أهلها وتزوجها»[8].

ولا يقف حسين الصالح عند حد التنديد بخرق العادات، بل إنه يكتب إحدى مسرحياته وهي «عتيج الصوف ولا جديد البريسم» معبرا فيها عن ضرورة الاحتفاظ بالماضي، وعدم التنكر كلية لتقاليده وعاداته. ورغم أن هذه المسرحية من أعماله الأولى، إلا أنه يتنبه فيها إلى فكرة هامة لصيقة بمشكلة الهوّة الثقافية، وهي أن سرعة التغير في المجتمع أفقدته الانتماء إلى الماضي، وجعلت الصلة به بعيدة إن لم تكن مقطوعة. لقد كان «جاسم» يعيش سعيدا راضيا مع زوجته «عايشة» رغم الفقر، وبساطة العيش، ولكنه عندما اغتنى فجأة، دفعته الحياة الجديدة إلى الزواج من فتاة صغيرة السن، ثم أوغل في مجاراة هذه الحياة بمظاهرها المادية بأن انفصل عن أسرته، وتخلى عن الزوجة الأولى، التي أخلصت له في عهد الكفاف، ولكن حين يتعرض للعجز والمرض يصحو على فراغ حياته الجديدة، ذلك م ن الزوجة الثانية تخلت عنه بعد مرضه، في حين وجد الحنان، وصدق المشاعر في زوجته الأولى، التي عادت إليه مداوية جروحه.

إن الهوّة الثقافية «بآثارها النفسية والاجتماعية ممسرحة على نحو صريح في هذه المسرحية، وبأسلوب تعليمي يزاوج بين طابع الميلودراما والمهزلة، فالكاتب يعبر عن تذمّره الشديد من عدم الاستجابة المتمثلة في التغير الاقتصادي، أو عدم التحكم في معدلات التغيّر المتسارع، التي تصيب

الحياة المادية للفئات الاجتماعية. وبطل المسرحية «جاسم» نموذج لهذه الحالة، التي يصف أحد الباحثين الاجتماعيين صدمة التغير فيها بنوع من «الإعنات الذي يصيب الأفراد بالتشتت والتمزق عندما يفرض عليهم الكثير جدا من التغير خلال الوجيز جدا من الزمن [9]. لقد كانت «عايشة» هي الماضي الأصيل الذي أسرف «جاسم» في الانقطاع عنه عندما أخرجها من البيت إذعانا للزوجة، أما «ماجدة» فهي الحياة المادية التي أقبل عليها متصلا بمظاهرها رغم افتقارها إلى المضمون الروحي. ولا يوجد في بناء شخصية «جاسم» ما يوحي بالتكيّف، وهي تتعايش بسرعة شديدة مع تجربتي الانقطاع، والاتصال. لقد جعل الكاتب الفاصل بين القديم والجديد متمثلا في انكسار أحد رموز الماضي نفسه، وهو انفجار «البرمة»[10] وتكسّرها، حين وقعت من يدي «عايشة» في خاتمة مشاهد الماضي، التي تناولها الفصل الأول. وكأن لحظة الانكسار هذه، بسرعتها هي معدل التحوّل في حياة بطل المسرحية.

إن ما يؤكده حسين الصالح في هذه المسرحية هو أن جذور الهوّة الثقافية، وتناقضاتها تبدآن مع قطيعة الماضي، وفي سبيل ذلك يبدي من التعاطف مع هذا الماضي حدا يصل إلى درجة الشوق الرومانسي بنظرته الشديدة الانحياز للماضي. بل إنه يجعل من الماضي معادلا للأصالة، والجديد معادلا للقشرة الزائلة، كما ندرك ذلك من مقارنته بين «عايشة» و«ماجدة» على لسان إحدى شخصياته، حيث تقول:

«عايشة قِطعة ذَهَبْ لكن مغموسة في الطين، غِسّلِيها بشّوية ماي ونَظّفِيها تِرْجَع مثل ما كانت ذَهَبْ.. . لكن إنْتَيْ.. إنْتَيْ تَنَكْ تلَمّعْ واتجلّي وأصبحْ براق لكن قطرة ماي.. قطرة ماي وَحْدَة تْخلّيه يزنجر ويرجع لطبيعته العادية»[11].

ورغم هذه الصورة الميلودرامية المنتزعة من الدروب الوعرة، التي لا تسلم منها أغلب شخصيات الكاتب، إلا أن ما يحفظ له نظرة الملهاة الهزلية، دائما هو أن شخصياته تعود إلى مثوبتها، وترتدع عن غيّ الانحراف، وتوتر عدم القدرة على التمثل الاجتماعي، بعد أن يروّضها الصدام مع مشكلة «الهوة الثقافية». وفي هذه العودة ينتصر الكاتب للتوازن، والانسجام الطبيعي مع التغير، كما فعل عبد الرحمن الضويحي في أعماله المسرحية، التي عرضنا لها من قبل.

إن الجانب الذي أضعف القالب الدرامي في أغلب مسرحيات حسين الصالح هو عدم اعتماده على النظرة التحليلية، أو الجدلية للمشاكل النابعة من فكرة الهوة الثقافية، فقد ظلت أساليبه تنطلق من الحجم الظاهر في التناقض بين الأصيل و«البيسري» والحق أنه لم يتيسر لقالب المهزلة أن يتجاوز-بحد مقبول-المعطى الظاهر، أو السطحي لمثل هذه المشكلة إلا في مسرحيات صالح موسى، ومن جاء بعده في فترة السبعينات. إننا نجد في الأعمال المسرحية التي قدمها هذا الكاتب امتدادا واضحا لعبد الرحمن الضويحي، وحسين الصالح، ونكاد نقول: بأن قالبه المسرحي يدين بتأثيرات قوية من مسرحيات الضويحي، خاصة وأنه لم يكتب أعماله المسرحية إلا بعد أن تعايش مع تلك المسرحيات، وشاهد مراحل إعدادها، بعد أن انتظم عضوا في فرقة «المسرح الشعبي»، منذ عام 1965.

لقد كتب صالح موسى ثماني مسرحيات قدمها «المسرح الشعبي» وهي «يمهل ولا يهمل» التي أخرجها عبد الرحمن الضويحي في يناير-كانون الثاني 1966، «والعلامة هدهد» التي أخرجها إبراهيم الصلال في مايو-أيار 1970 و«مدير طرطور»، التي أخرجها إبراهيم الصلال أيضا في مارس-آذار 1972، و«محكمة الفنانين» وهي مسرحية قصيرة عرضت في إحدى المناسبات بإخراج الضويحي، و«ضعنا بالطوشة»[12] التي أخرجها عبد الأمير مطر في مارس-آذار 1974 ومسرحيتان أخرجهما عبد الأمير مطر أيضا في عرض واحد وهما «شرايج بو عثمان» و«مفاوضات مع الشيطان». وآخر مسرحياته هي «صخنا الماي وطار الديك» التي أخرجهما الضويحي عام 1975. ومن بين هذه الأعمال المسرحية، جميعها يمكن لنا أن ندرك في أربع، أو خمس منها، كيف اكتسب قالب المهزلة عند صالح موسى تصورا واقعيا لمشكلة الهوّة الثقافية، ذلك أن التقاليد، ومشكلات الثراء المفاجئ، لم تعد معزولة عن شبكة العلاقات الاجتماعية عند هذا الكاتب، وإنما أصبحت مغموسة على نحو جدليّ في مجمل العلاقات، والتناقضات التي تكوّنها، وخاصة التناقض الطبقي، الذي ورثه جيل الكاتب.

لقد أفاق جيل صالح موسى في خضم تناقضات خلقتها القوانين المرتجلة، والمعايير اللاعقلانية، التي عوّل عليها في توزيع عائدات الثروة النفطية على المواطنين، بحيث أنها ساهمت في إيجاد برجوازية تجارية

ذات جذور رثّة، وجدت في عمليات التثمين فرصة سانحة لصعودها، بعد أن استغلت المبالغ المالية الطائلة، التي أعطيت لها عوضا عن بعض الأراضي، فوظفتها في الأعمال التجارية، وتمكنت في بضع سنوات من أن تكتسب الكثير من سمات البرجوازية الكمبرادورية، بشراهتها، وتفتحها المادي والغريزي. ولم تعد هذه الطبقة-وخاصة من وجهة نظر صالح موسى-تخلص لجذورها الاجتماعية الأولى، وانتمائها القديم، وإنما تنكرت له كلية، وانتقلت من نمطه إلى النمط الجديد، وحين تذرعت بالتقاليد، ومعايير الإرث لم يكن ذلك إخلاصا لقديمها، وأصولها الاجتماعية، وإنما كان وسيلة تذرعت بها للمحافظة على ثروتها، ومكانتها الاقتصادية.

وتتفق هذه النظرة ما ذهب إليه أحد الباحثين الاجتماعيين من أن علاقات الإنتاج أدخلت على التقاليد العربية تحويرا يناسبها «حيث صنّفت العائلات في الخليج أنفسها بأنها ذات طبيعة خاصة، أطلقت على نفسها مصطلح «الأصيل» أو العائلات ذات الأصل حتى تسهّل التزاوج بينها. وأطلقت على الأسر الأخرى، والتي لا يملك الكثير منها أي وسائل إنتاج، ويعمل معظم أفرادها كأجراء، مصطلح «البياسر» أو بني خضير، وهم الذين يعتبرون أقل درجة في السلم الاجتماعي»[13]. وهذا يعني أن الهوّة الثقافية المحفورة بضربات التغير المتسارع، أصبحت تكشف عن هوّة طبقية، ربما لم يتنبه لها عبد الرحمن الضويحي، ولا حسين الصالح الحداد، وإنما تنبه لها صالح موسى في أغلب مسرحياته على وجه التقريب.

لقد كانت التفاصيل الواقعية تقود حسين الصالح إلى الميلودراما أحيانا، في حين أنها تبلورت عن رؤية واقعية للمهزلة عند صالح موسى، ذلك أنه كشف لنا عن قدرة جيدة في انتزاع الشكل الهزلي من الهوّة الثقافية، المصاحبة للتغيرات السريعة. ومن ثم فقد أضفى هذا الكاتب جانبا حيويا على المهزلة الفنية، وهو انتماؤها إلى تفاصيل الواقع، وتناقضاته المباشرة، مما حقق له مقدرة أوسع في تحليل المشاكل النابعة من التقاليد، أو الثراء المفاجئ، ويمكننا تلّمس ذلك في أول مسرحياته، وهي «يمهل ولا يهمل»، ذلك أن شخصياتها على مقربة شديدة من التفاعلات الاقتصادية والاجتماعية الجديدة في مجتمع الكويت. فبطلها «بو فيصل» نموذج للبرجوازية التجارية بأصولها الرثة، صعد السلّم الطبقي من القاع بعد

حركة «التثمين»، فأصبح غنيا، يتمسك بالتقاليد، ليدعم بها مركزه الاجتماعي. لقد تقدم إليه أخوه «بو علي»، خاطبا ابنته «نورية» لابن عمها «علي»، ولكنه يرفض مصاهرة أخيه، لأنه فقير، بل إنه يسخر منه، ويهزأ من ابنه الذي يشتغل عاملا، ويسبغ على رفض ابن أخيه ذريعة «الأصيل» و «البيسري» في موقف يثري أجواء الهزل، ويرتقي بها، إذ يقول «بو فيصل:<

«سِمْعَيْ يا خَبْلَة آنا أميّ وأم فِيصَل أصيلة، ولكن أُخُوِيْ الْمَذْفَرِي اللّي ما يستحي ولا ينْتِخِيْ طَيّح أَصلْنا، تزوج بِيسريّة، فولِده مُهُو أصيل كامل، ثلاثة أَرْبُعْ أصيل ورُبُع مدغُوش، فما يصير آعطيه بِنتي وأَخرّب السّلك اللي ماشي عليه أبوي وجدي»[14].

وعلى هذا النحو يتوغل بنا صالح موسى في الضحك، والسخرية من ذلك المنطق، الذي بنى عليه «بو فيصل» رفضه لمصاهرة أخيه، ذاهبا في ذلك إلى ما هو أبعد في نضج التصور الواقعي، وهو أن محافظة «بو فيصل» على الأصل، ليست إلاّ غطاء للمحافظة على ثروته، وكيانه البرجوازي الهشّ، خاصة حين يتناسى جذوره الرثة، التي يكشفها الكاتب على لسان أخيه «بو علي»:

أبو علي: الله يِبْلاك قُول آمين.. . نِسيت أيام قَبُلْ.. جَانْ ناسي آبَذكِّرك أيّاها اَلحِيْن.. . نسيت إنّك تِشتغِل معانّا عامل مع بِنْ بَحْوَة.. لا واللىّ أَزْيَدْ من هذا أرياحِيْ.. . يوم يا خذونك وأَرْبع يخلونك، والحِين إتكلّم على إولدي.. عامل.. . هَا.. عامل لكنه أحسن منك.[15].

لقد وضع الكاتب إذن مشكلة «الأصيل» و«البيسري» في إطارها الاجتماعي الصحيح من حيث كونها إحدى القوانين المتفاعلة مع قانون الصراع الطبقي، والتصادم النابع من مصالح الفئات البرجوازية، التي لم تعد العلاقات القرابية تشفع في التنازل عن جزء منها. ولقد استغل الكاتب من جهة ثانية فكرة الجذور الرثّة للبرجوازية، التي خلقها «التثمين»، ليجعل منها بذرة انهيارها، وتساقط ذرائعها المتخلّفة. ذلك أن تلك الجذور، تقضي على عقلانية المكانة الاقتصادية والاجتماعية، التي يحتلها «بو فيصل»، فهو يسيطر على الثروة من غير تدبير، وبدون مؤهلات حقيقية، وينطلق من مبدأ، أن الثروة بإمكانها أن تحقق كل شيء، تماما كما يقول لأخيه «بو علي» (الخردة يا محفى هي الأصل.. هي السعادة.. .). وبسبب ذلك يسقط

بسهولة، بعد أن زوّر وكيلة «بو سليمان»، بالاتفاق مع السكرتيرة، جميع حسابات الشركة، فخسر تجارته.

وعلى الرغم من ذلك لا يستوعب »بو فيصل» ذلك الدرس القاسي بسرعة، بينما يستوعبه ابنه «فيصل» الذي فشل في دراسته بالخارج، وتلقى الكارثة التي حلّت بوالده بصورة مختلفة. لقد عاد إلى البلاد ليصحح أخطاء والده، فزوج أخته «نورية» من ابن عمها «علي»، وتعاون معه في العمل، مستقلا عن حياة والده، بينما ظل «بو فيصل» معزولا مكابرا، إلى أن يذعن لحياة متوازنة يفرضها عليه «فيصل» و «علي»، وهما نموذج البرجوازية المعارضة التي يبشرها الكاتب بمستقبل تصنعه بيديها، وتخطط له بعقلانية، متمثلة لأخطاء الماضي، الذي لم تشترك في صنعه أبدا.

إن التشكيل الهزلي الذي نجده في شخصية «بو فيصل» بطل مسرحية «يمهل ولا يهمل» لا ينحصر في دائرة التمسك الظاهري بالتقاليد، كما رأينا في أغلب مسرحيات حسين الصالح السابقة، وإنما يجول هذا التشكيل في عدة دوائر، كالهوة الثقافية، والهوة الطبقية، وهوة «الأصيل» و «البيسري». وهذه الدوائر تتسع وتضيق، وتتداخل في سبيل تشكيل أكثر المواقف الهزلية اتصالا بالواقع الاجتماعي المتغير. وقد عاد الكاتب إلى هذا التشكيل في مسرحيته القصيرة «شرايج بو عثمان»، فالبطل كسابقه «بو فيصل»، تاجر، ولكنه رث الجذور،حظي بالتثمين، الذي نقله إلى الثراء، بعد أن كان يعيش حياة فظّة، عمل فيها بنّاء بست «آنات»، ومع ذلك فإنه يرفض زواج ابنه عثمان من «بدرية» مدعيا أنها »بيسرية»، وأن أمها تعمل »فراشة» في المدرسة. وكما وجد «بو فيصل» في المسرحية السابقة من يقول له بأن الأصل الذي يبحث عنه إنما هو الثروة، فإن «بو عثمان» يجد من يكشف في داخله هذه النزعة المستغلّة للتقاليد الاجتماعية، ويقول له نفس العبارات السابقة في »يمهل ولا يهمل»:

«اللّي عنده فلوس أصيل في نظرك واللّي ما عنده فلوس ما عنده أصل»[16]. ويتضح مصداق ذلك بالنسبة لبو عثمان، عندما تكشفه حيلة هزلية يدبرها »عثمان» مع خاله وأخيه «محسن»، الذي يدرس في لندن، فقد بعث «محسن» إلى والده يخبره عن زواجه من فتاة إنجليزية يمتلك والدها مصانع للخمر، فيوافق «بو عثمان» على هذا الزواج، بسبب حبه

للثروة، متنازلا عن فكرة «الأصل». وحينئذ يستغل الجميع هذه الموافقة بعد حضور «محسن»، لضرب المنطق المزعوم «لبو عثمان» ودفع موقفه المعارض لزواج ابنه من فتاة كويتية متعلّمة. ثم تضاعف خاتمة المسرحية الأثر الهزلي في هذه الحيلة، بأن يطلب «محسن» من أبيه الموافقة على زواجه من ابنة حارس المخازن.. وبذا يكون «بو عثمان» صهرا لابنة «الفرّاشة»، وابنة «الحارس» دفعة واحدة. وهذه خاتمة طلائعية دون شك، تجعل «عثمان» و«محسن» في مصاف «فيصل» و«علي» في المسرحية السابقة، وفي مصاف «مجرن» و «آمنة» «وشمّه» في مسرحية «ضعنا بالطوشة»، فهم جميعا يعبرون عن أمضى أسلحة الخروج من مشكلة «الهوة الثقافية»، لأنهم نماذج تتحرر من وصاية الآباء، ورموز السلطة البرجوازية، وتتطلع بشوق إلى مجتمع تصنعه بتوازنها، وتحكمها في مواجهة التغير الراهن، أو القادم على السواء.

لقد جعل الكاتب مناط التشكيل الهزلي، نابعا من ميوعة التركيبة الاجتماعية لأبطاله البرجوازيين، بأصولهم الرثّة بحيث أصبحت المسرحية عنده، تحمل موقفا متشددا في مواجهة هذه الطبقة، ومعارضة قوانينها، ونظمها الاجتماعية فالكاتب يجد فيها نماذج صالحة للتمسرح الهزلي، وخاصة حين يجعلها تعايش بمرارة شديدة، وثبة الماضي الرث، واستنبات الجذور الأولى، ليجعلها من ثمّ باعثة لأوقع المشاهد الهزلية، وأكثرها حدّة، وإثارة للتعارض وإعدادا للتوازن أيضا.

ولعل أكثر المسرحيات التي بعثت مثل تلك المشاهد «العلامة هدهد»، «ومدير طرطور». إن «عبد الوهاب» في المسرحية الأولى، و«عبد الله» في الثانية لم يصعدا السلّم الطبقي من خلال عمليات التثمين، كسابقيهما، «بو فيصل» و«بو عثمان»، وإنما تجاوزا أسفل السلم إلى أعلاه بأرخص أساليب السرقة والنصب. نجد «عبد الوهاب» في مسرحية «العلامة هدهد»، يعثر مع زوجته وابنها على صندوق من الذهب، فيستأثر به، بأن يتخلص من زوجته بقتلها، ويتخلص من الابن برده إلى أخواله، ثم يصطنع حياته الجديدة، فيتزوج من فتاة صغيرة السنّ، تضمر استنزاف ثروته مع عشيق لها، بعد أن ادعت أنه من أقربائها. ولكن «عبد الوهاب» لا يهنأ في ثروته، إذ تنتابه الوساوس من انتقام ابن زوجته الأولى، فيلجأ إلى «الملا» ليعالجه بأساليب الزار، ولكنه يقع تحت يد ابن زوجته الأولى «إبراهيم». فقد كبر هذا الابن

وتقمّص شخصية العلامة «هدهد» مدّعيا العلم والقدرة على شفائه من الوساوس، والخوف، فيقتنع «عبد الوهاب» بذلك ويفتح له بيته وقلبه، ويعترف له بجريمته، وينكشف تدبيره وتدبير زوجته على مرأى من الجميع، مثيرا بذلك عواطف قوية من السخط على التدبير الخائن في ماضي الزوج وحاضره.

وفي هذه ا المسرحية-يستخدم الكاتب طقوس، «الزار» بصورة سرقة، ليس من أجل نقدها فحسب، وإنما من أجل استكمال النموذج الهزلي في بناء شخصياته المسرحية. ومع ذلك فإن الكاتب لم يتخلّص مما تبعثه تقاليد الزار من أجواء الهزل، وأساليب السخرية والنقد للمشعوذين، والمبتزين لأموال البسطاء. وهو لا يقدم عالما جديدا في هذه الأجواء، بل إنه يكرّر ظهورها على المسرح تأثرا بعبد الرحمن الضويحي في مسرحية «سكانه مرته» وراشد المعاودة في «بيت طيب السمعة». ولكن رغم ذلك يبقى لصالح موسى، تمكنه من جانب لم يتحقق لدى غيره، وهو أنه أحال تقاليد الزار، وطقوسه إلى ضرب من الحيلة الهزلية، التي استطاعت بما يتهيأ فيها من ظروف الخداع والتمويه أن تضع ثروة «عبد الوهاب» موضع الريبة والتساؤل. وخاصة في مشهد اعترافاته التي تجري في مثل هذا الحوار الهزلي الخالص، المبطّن بإمكانات الكشف والتعرية:

«العلامة: إنْتَ منِينْ جاتِك الثروة ؟

عبد الوهاب: (يتلعثم) من عَرق جبِيني يَمَّعْتها بيِزة بِيزة.. (بهمس) إيه طَاَفْت.

العلامة: إنتْ متزوج ؟

عبد الوهاب: ها.. . إينَعم مِتزوج.. يا فظيلة العلاَّمة.. .

العلامة: زوجتك حيّة؟

عبد الوهاب: «دخلنا في الجو» إينَعم حيّة..

العلامة: إحلف

عبدالوهاب: آنا طال عمرك تِزوجت ثْنْتِين.. وَحْدَة ماتت وعِندي وَحْدة غيرها.. تَوني متزوج.

العلامة: ماتت مُوْتْ ربها ؟.

عبد الوهاب: (بهمس) كِشَفْ سِرْنا الله يكشف سرِّه.. آقول إيه.. لا.. .

ها...إيه.

العلامة: (بحدة) شفيك تبَلّعَمْت ؟ إيه ولاّ لا.. . ؟

عبد الوهاب: آخاف آقول لا.. . ويَفْقَشْ يا فُوخِيَ بالطوفة.. إنّا إلي الله.. . آقول بس هذي أسرار يا العلامة.

العلامة: سرّك في أمان.. . وسُيُدْفَن في هذا المكان.

عبد الوهاب: إيَنَعمْ ما ماتت مُوت رَبّها.. . آه.. آنا شَيَاْيبْنِيَ اليوم هَنية.. أسراري شَاْيَلها عَشُر إسْنين في قلبي.. . وبدقائق آفشِيتْها.. . إنّا إلي الله وانا إليه راجعون»[17].

الكاتب-إذن-يجعل من المهزلة الفنية بمثابة السؤال المتوغل، بحثا عن مصادر الثراء البرجوازي المفاجئ، في ظل غياب القوانين، والعدل في توزيع الثروة. وهو يعمق مضمون هذا السؤال في مسرحية «مدير طرطور»، إنه يعيدنا فيها إلى تكنيك «النموذج المقلوب» تأثرا منه بعبد الرحمن الضويحي، فالبطل «عبد الله» نموذج للخادع المخدوع، لقد أراد «بدر» ابن أخيه أن يتزوج ابنته فرفض تزويجه بتحريض من زوجته وحرمه من حقوقه، بعد أن عمل معه عشرين عاما. وحينئذ يلجأ بدر إلى التحايل على عمه، وعندما ينجح في استرداد أمواله كاملة، يقف في خاتمة المسرحية كاشفا لعمه، كيف وقع ضحية نفس الأسلوب الذي يتبعه في استغلال الآخرين بالربا، والاستيلاء على بيوت الفقراء، بعد أن يرهقهم بالديون، ولذا يتنازل «بدر» عن الأموال، التي استردّها، مكتفيا بالهزيمة النفسية التي ألحقها بعمه.

وفي مسرحية مدير طرطور يخلق نماذج قريبة الشبه من نماذج عبد الرحمن الضويحي ك «أم خندريس» و«بو مشاري» اللذين لا يختلفان كثيرا عن »أم عنبر» و»بو صبخ» في مسرحية «كازينو أم عنبر». كما أن استخدام الكاتب لضعف السمع، ونحوها من التشوهات الخلقية، واستخدامه لزخرفة الحوار الفكاهي، أو الانتقادي، بكثرة تضمين الأمثلة الشعبية، والشتائم حادة المزاج، لا تعدو كونها تكريسا لأساليب المهزلة التي أشاعها كل من محمد النشمي وعبد الرحمن الضويحي وحسين الصالح، بل إننا نعتبر »بو مشاري» في »مدير طرطور» صورة مكررة عن «بو عزوز» في مسرحية «عضني واعضك»،التي كتبها حسين الصالح عام 1970.

ورغم مظاهر التأثر السابقة فإن ما يميّز صالح موسى، هو أنه لا يفصل تلك الأساليب الهزلية، رغم ما فيها من إسراف عن معالجته الواقعية للنماذج البرجوازية الصريحة الانتماء إلى الجذور الاجتماعية الرثّة. إنه ينتزع تلك الأساليب من هيكلها الاجتماعي، لأن مفتاح الدخول في عالمها الهزلي إنما يكمن في معرفة المصادر غير الشرعية لثرائها، وكشف اغترابها المتعمد عن أصولها الاجتماعية. وفي هذا الإطار، لا تخرج مسرحية «مدير طرطور» عن الدلالة الاجتماعية الواقعية، التي اكتسبتها المهزلة المحلية بفضل الحسّ الطبقي، الذي أشاعه صالح موسى فيها، متسائلا من خلاله عن شرعية ثراء البرجوازية، أو عدمها.

لقد أصبحت الهوّة الثقافية، التي تشكلها المهزلة عند هذا الكاتب، مندمجة في الهوة الطبقية نفسها، إنها لا تحفر غورها، في أفراد بعينهم، وإنما هي غائرة في طبقة بأسرها، تعرضت لأقوى، وأعنف أشكال الحراك الاجتماعي، في فترة وجيزة من الزمن، وبدافع من التغيرات الاقتصادية، التي افتقرت بشدة إلى التخطيط العقلاني.

ويمكن ملاحظة أن أبرز الصفات التي يلصقها صالح موسى بالفئة البرجوازية، ذات الأصول الرثّة، تبرز تماما، حجم الهوّة الثقافية، التي تعرضت لها، فهي مقطوعة الصلة بالماضي، لأنه يذكّرها بعهد الكفاف، بل إنها تنظر إليه بازدراء، كما فعل «بو فيصل» في «يمهل ولا يهمل»، حين ازدرى حياة البحر والغوص. ولقد اتخذت قطيعة الماضي عند هذه الفئة شكلا آخر، أكثر دلالة على توترها، وعدم انسجامها مع التغير، وهو أن أبطال المهزلة منذ مسرحية محمد النشمي «حظها يكسر الحصى» ومسرحية «الأسرة الضائعة لعبد العزيز السريع»، ومسرحية «عتيج الصوف ولا جديد البريسم» لحسين الصالح، مرورا بشخصيات صابح موسى، التي عرضنا لها، إنما يمثلون نماذج لظواهر الطلاق، والزواج القائم على المصلحة، إنهم يقطعون صلتهم بالزوجة الأولى دائما، ليبحثوا عن زوجة جديدة، صغيرة السن، أو أنهم في أبسط الأحوال، يطلقون مشاعرهم الغريزية النافرة من الزوجة الأولى، تعطّشا منهم لاستكمال المظاهر المادية، التي يقبلون عليها بنهم شديد.

لقد كان «بو فيصل» في توتر دائم مع زوجته «أم فيصل»، ساخرا من

تصرفاتها، في حين كانت مشاعره تتفتح على مجرد سماع صوت السكرتيرة الأجنبية، وكان «بو عثمان» يمنح زوجته الثانية اهتماما لا يمنحه للأولى، و«عبد الوهاب» في «العلامة هدهد» يقتل زوجته الأولى، التي تحمّلت معه قسوة الحياة، وشظفها، ليتزوج من فتاة صغيرة، تدبّر انتهاب ثروة.. كل هذه الأمثلة، تؤكد على أن الزوجة الأولى إنما تمثل الماضي، الذي قطعت تلك النماذج صلتها به، وأسرعت إلى تلبية غرائزها المادية النقيضة للاتجاه المتوازن في عمليات التمثل الاجتماعي. في حين تظل الزوجة الثانية، تمثيلا للواقع الجديد، الذي لا يمتلك أمثال: «بو فيصل»، أو «عبد الوهاب»، أو «بو عثمان» مؤهلات كافية للتكيّف معه، أو الانسجام مع مطالبه الكثيرة. ومن ثم كانت تلك النماذج-في تقديرنا-ألصق التشكيلات الهزلية بالواقعية، لأنها أعمق انغماسا في رمزي «الهوّة الثقافية»، وهما: الزوجة الأولى، والزوجة الثانية.

4 التشكيل الهزلي من مستقبل التغيّر ومخاوفه

تظل المهزلة الفنية، أو ملهاة الهزل، شكلا لا يمكن النظر إليه في معزل عن ديناميات التغير الاجتماعي في مجتمع الخليج العربي، وربما كان انتزاع المهزلة من هذا التغير، أكثر توغلا فيما نفترضه حول الخصوصيات الجمالية التي يشتقها المسرح من العالم المتغير، ذلك أن المهزلة لا تغترب عن الوجود الاجتماعي، مهما أسرفت في اصطناع وسائل الضحك، وتوظيف دلالاته المختلفة، لأن الضحك أيا كانت مصادره، لا بدّ من أن يكون انعكاسا للطابع المحلي. «ولطالما لوحظ أن بعض الآثار المضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى، فهي مرتبطة بما ألفه مجتمع خاص من عادات وأفكار». [1]. كما أنها مرتبطة بتقاليده، وبالكيفية، التي ينظر فيها ذلك المجتمع إلى عوامل الاستمرار، والثبات في معتقداته. وبسبب ذلك فنحن قد نضحك من مظاهر معينة في شذوذ ما، أو سلوك ما، لا يضحك عليها مجتمع آخر. لقد كان «الزوج الغيور» في عهد عودة الملكية بإنجلترا كما يقول الأرديس نيكول-شخصا مضحكا لأن غيرة الأزواج

شذوذ في العرف والتقاليد، بينما لم تكن كذلك في عصر إليزابيث.»[2] وهذا يؤكد القول بأن المهزلة إنما تشكل عالمها، وبناءها الفني من مادة سوسيولوجية، لا تنفصل عن الأيديولوجية المغايرة للشيء السائد، إنها في أبسط مظاهرها، تسعى لأن تكون مضحكة والمضحك ليس مجرد تسلية، نتفكّه بها، أو ليس ظاهرة غريبة، مستقلة بذاتها، بل إنه موقف مغاير، متناقض مع الآخرين، أو مع أنفسنا أحيانا، أو مع الرتابة العادية التي يستسلم لها المجتمع.

ولقد رأينا فيما سبق أن الشكل الهزلي لم ينعزل-حتى في تفاصيله الدقيقة-عن أفكار برجوازية معارضة، لم تستطع السلطة الرسمية أن تتصالح معها، أو تستقطب إمكاناتها العقلانية في تحديث المجتمع، وظلت المهزلة بسبب ارتباطها بطبقة متبرمة، دوما من ردود فعل التغير الاجتماعي، تعبر عن استراتيجية المعارضة، وخاصة في مجتمع الكويت، كما أوضحت الملامح الكثيرة، التي أتينا بها في دراستنا لجهود محمد النشمي، وعبد الرحمن الضويحي، وحسين الصالح الحداد، وصالح موسى.

ويمكننا أن ندرك ملمحا جديدا في معارضة الملهاة الهزلية، وانتزاعها لثأر البرجوازية المعارضة،)المتوسطة، أو الصغيرة (نجده في بعض الأعمال المسرحية، التي شكلت عالمها الهزلي من فكرة التعارض مع إيديولوجية التغير، الذي لم يخضع لتوجيه عقلاني من النظام السائد في المجتمع، وإنما خضع لتحالف مزدوج بين هذا النظام، والأسر التجارية، أو القبلية، أو بين هذه جميعها، والعالم الرأسمالي.

وتنطلق هذه الفكرة من نظرة ثورية تضع الواقع، والمستقبل موضع المناقشة والتحليل. الواقع المفروض بتغيراته، والمستقبل المرتقب باكفهراره، وسوداويته. وهي نظرة رغم عدم انفصالها عن «مشكلة الهوّة الثقافية». إلا أنها تختلف عنها في تشكيل «الهزلي» بصورة واضحة، ذلك أن تلك المشكلة ارتبطت بالتقاليد والقيم المتغيرة، بحيث ظل بناء العقدة المسرحية معتمدا على التعارض بين نموذجين محددي المعالم، يتجه أحدهما لتمكين ما هو سائد على ضوء التقاليد المرعية، ويتجه الآخر لخلخلة السائد على ضوء المفاهيم الجديدة، ويمكن القول بأن استبصار حساسية الهوّة الثقافية من خلال التعارض، إنما هو اتجاه للجمع بين الواقع، وعالم الأفكار. وأغلب

الجهود السابقة في ملهاة الهزل المحلية التي عرضنا لها حتى الآن كانت تؤلف من هذا الجمع حبكة مسرحية، على قدر مقبول من التماسك، دون أن تعتمد على مجرد المشاهد التسجيلية الموغلة في تصوير الحياة المعاصرة. في حين أن الملمح الفني الذي اكتسبته ملهاة الهزل من فكرة تعارضها مع استراتيجية التغير، يسعى إلى تغليب الاحتفاء بالأفكار مع إطراح احتمالات الواقع، ومألوفاته العادية في جانب غير بعيد.

لقد ارتبط تشكيل تلك الفكرة بتوظيف الخيال، وإطلاق إمكاناته المتحررة من جمود الواقع، كما ارتبط بعدد محدود من الأعمال المسرحية، التي انطلقت من الثورة على الجوانب اللاعقلانيةِ في التغير،-واتجاهاتها نحو إيجاد نمط غير إنتاجي للمجتمع الاستهلاكي، واقتصاد الخدمات. ولا تنحصر هذه الأعمال المسرحية في كاتب معيَن، بل إنها تنضوي في امتداد تجربة ملهاة الهزل المحلية، وتطور وسائلها الفنية، ودلالتها الاجتماعية، فنحن نجد صالح موسى يكتب «مفاوضات مع الشيطان» و«ضعنا في الطوشة»، وحسين الصالح يكتب «شرايكم يا جماعة»، وسعد الفرج يكتب «الكويت سنة 2000».لا يمكن عزل جميع هذه الأعمال المسرحية عن التجربة الجماعية، التي أودعت في ملهاة الهزل أشكالا متعددة من التعارض مع مضامين التغير، ورموزه، ومع ذلك آثرنا إفراد النظر إليها من أجل البحث في قسمات مسرحية، أكثر تمييزا في تبلوراتها الحاسمة من سياق التغير، وترسباته الاجتماعية العميقة.

ونحن نفترض أن القسمات الفنية، التي أضفتها الأعمال المسرحية المشار إليها، تختلف عما سبق التعرض إليه، لأنها تضاف باعتبارها تعميقا أساسيا للأفكار من ناحية، ولتشكيلها الهزلي من ناحية أخرى. فمن أفكارها تبرز المخاوف الشديدة من التغير، الذي أوجد مجتمع الاستهلاك، كما يبرز الرفض لنموذجه الحضاري البائس، مع النظرة المتوترة إلى المستقبل. أما تشكيلها الهزلي فهو يبرز عنصر الخيال «الفانتازيا»،الذي يطلق للشخصية المسرحية الاندماج المباشر مع هواجس التغير، بحيث أنها لا تناقش ردود فعله، ونتائجه فحسب، وإنما تجابه أيديولوجيته باستبصار مغاير.

وما ينبغي ملاحظته أن ملهاة الهزل لا تقطع أمشاجها بالواقع مع اعتماد عناصر التجريد، أو الفانتازيا، وإنما تعمق أواصر اتصالها به، لأنها إنما

تكون بصدد الأفكار، التي يمكن لها أن توجه ذلك الواقع أو تغيَره. وهي من أجل ذلك تنطلق من رؤية للتغير، لا ينقصها الوضوح، بل إن أسس هذه الرؤية أصبحت من مسلمات البحث الاجتماعي في مستقبل التغيَر، وآفاق التنمية في مجتمعات الخليج العربي.

إن أساس الفكرة، التي أبرزت الصورة الهزلية للمستقبل، يمكن تحديده في أن الكتاب المشار إليهم، إنما ينطلقون من رفض نمط اللاعقلانية، أو اللاانتاجية، الذي بعث به التغير الاقتصادي. ذلك أن عائدات الثروة النفطية لم تخضع لأسلوب عقلاني يدمجها في عمليات التحديث والتنمية الاجتماعية، وإنما خضعت لاعتبارات الإبقاء على مصالح النظام السائد، ومبررات وجوده، كالتحالف القبلي.. أو التجاري بينه وبين الأسر ذات الامتداد العشائري، أو الأسر ذات المكانة الاقتصادية. هذا التحالف خلق برجوازية محلية تتصدر السلطة الاجتماعية والاقتصادية، ولكن من غير شعور باستقلالها، أو وطنيتها، فهي لا تصطدم بالعالم الإمبريالي، وإنما تخضع له، وتكون تابعة للرأسمالية الأجنبية، ومندمجة في نظامها، ولم تكن هذه التبعية إلا النموذج الجديد، في الإبقاء على «الأوضاع السائدة». إن التبعية للنظام الرأسمالي، مسؤولة عن المحافظة على النظامين السياسي والاجتماعي، اللذين أفرزهما التحالف السابق، كي يستمر ضمان تدفق النفط، واقتسام مصالح الاقتصاد الجديد. ومن شأن البرجوازية المحلية التجارية أن توفي عملية إدماج المجتمع في النظام الرأسمالي، حقها من الإنجاز بشتى الطرق الممكنة، كفتح الأبواب للاستثمار، والعقود التجارية، والمصارف، وتجارة السلع الاستهلاكية، والترويج لأفكار التحديث المحاكية، للنفط الغربي. هذا الوضع خلق توجها أساسيا نحو الخدمات الاستهلاكية، أو النشاط الاقتصادي اللاإنتاجي اللاهث وراء الربح السريع.

وفي مقابل ذلك كله، نجد أن أكثر من يسحقه وحش الاستهلاك، ويتعرض لمشاعر السخرة، والاغتراب، والانضواء في حياة مفروضة، هم أفراد الطبقات الشعبية العريضة من عمال وموظفين، ومهاجرين. كما أن أكثر من يتبرَم بتلك الحياة، ويدرك خطورتها تلك الفئة الاجتماعية، التي نصفها دوما بـ «البرجوازية المعارضة»، والتي ينتمي إليها كتاب الملهاة الهزلية.

لقد كانت هذه البرجوازية أول من أفاق على حجم المخاطر لمجتمع

الاستهلاك، والخدمات، وأبصر عتمة المستقبل، التي ينذر بها النظام الاستهلاكي، وتبشر بها عشوائية التحديث العاجز عن خلق اتجاه نحو الاستثمار في الصناعة. إن هذه الفئة المعارضة، تجد نفسها معزولة تماما عن الإنتاج، والعمل الخلاق، تستنفد طاقاتها في حياة لا عقلانية، رغم شعورها بالقدرة على صنع حياتها بنفسها، وعقلنة المجتمع، الذي تعتز بالانتماء إليه. إنها فئة لم يمنحها النظام الاجتماعي، والسياسي فرص الاختيار، أو التأثير في القرارات والقوانين المشَرعة. ولذا كانت الملهاة. الهزلية التي تتأمل في المستقبل، وتتمثل مخاطره، هي البديل عن تلك المشاركة الغائبة للفئات الاجتماعية المعارضة.

إن بذور الاهتمام بتعرية المستقبل منثورة في الملهاة الهزلية منذ ظهور إحدى المسرحيات المرتجلة لمحمد النشمي وهي «قرعة وصلبوخ» (1957)، إذ كانت رائحة المستقبل، تنفذ منها من خلال الصورة الهزلية البالغة لشخصيات تستنزف الثروة في سلوك لاعقلاني مثير للضحك، إنها صورة يراها النشمي، منتزعة من الواقع دون أن يكون المستقبل هدفها الأساس. بيد أن تلك الصورة لا تلبث أن تعود في مسرحية «الكويت سنة 2000» لسعد الفرج في إطار مختلف، يسعى لتشكيل رؤية واقعية عن مستقبل تصنعه أخطاء الحاضر.

ومسرحية (الكويت سنة 2000 (هي العمل المسرحي الثاني لكاتبها، من بين أربعة نصوص كتبت في إطار جهود مسرحية متعددة لسعد الفرج، جمعت بين التأليف، والاقتباس، والإعداد والتمثيل، فضلا عن اشتراكه في تأليف مسرحيتين مع عبد الحسين عبد الرضا بعد تأسيسهما إحدى الفرق المسرحية الخاصة، «المسرح الوطني» وهما «بني صامت» التي أخرجها نجم عبد الكريم، «وضحية بيت العز» التي أخرجها فاروق القيسي. ويعتبر سعد الفرج واحدا من أبرز نجوم التمثيل المسرحي في الكويت والخليج العربي. ويسيطر على أغلب الأدوار، التي قام بتمثيلها الطابع الهزلي أو الميلودرامي. وهو نفس الطابع الذي تتقاسمه معظم أعماله المسرحية تقريبا المؤلفة، أو المقتبسة.

ومن بين ما كتب سعد الفرج في الملهاة الهزلية «استارثوني وآنه حيَ» وهي من فصل واحد، قام بإخراجها زكي طليمات في فترة إشرافه على

فرقة المسرح العربي، حيث عرضت مع مسرحية أخرى من ذات الفصل الواحد، وهي «المنقذة» لمحمود تيمور في فبراير-شبا ط 1963 . أما المسرحية الثانية فهي «الكويت سنة 2000»، التي أ خرجها حسين الصالح الحداد لنفس الفرقة في فبراير-شباط 1966 . ولهذا الكاتب محاولتان في كتابة الدراما الجادة هما «عشت وشفت»، و «الوكي»، ستكون لنا عودة إليهما في القسم الخاص بدراسة دراما الأسرة المتغيرة. ورغم توزع الاتجاه في كتابة سعد الفرج لأعماله المسرحية، وانقسامه بين الملهاة الهزلية، (استارثوني وآنه حيّ-الكويت سنة 2000) والميلودراما الواقعية (عشت وشفت-الوكيل) إلا أنه يكرّس في أغلب تلك الأعمال أفكارا، وملامح تبعث أوضح سماتها من ارتباطها الشديد بديناميات التغير، وحتميات التطور في مجتمع الكويت.

إن «الكويت سنة 2000» عمل مسرحي يشكل الكاتب العالم الهزلي فيه من وثبة الزمن، أو المستقبل، ونشوب أظافره في حاضر «مديني» آيل للسقوط.. الكويت، هذه المدينة التي تهلكها تخمة النفط، وتستنزفها حياة الاستهلاك، والخدمات، وعدم الإنتاج هي الصورة الهزلية بالغة المرارة في هذه المسرحية، إنها صورة يكون فيها السؤال «ماذا أعددتم للمستقبل الأسود ؟ هو الواقع. وتكون فيها الإجابة، هي الخيال.. وفي مزجهما معا تتمثل أقصى المواقف الدرامية المتمسرحة خوفا من المستقبل، وهجوما على الواقع. كما أ ن في مزجهما، يتمثل عنف الملهاة الهزلية، الذي يضع حدود الفكرة المفجعة، باتزانها، وتشاؤمها في قالب هزلي متخيّل.

ويبدأ الكاتب نسيج المزج السابق منذ الجمل الأولى في المسرحية، وحتى نهايتها .. . لقد دخل «علاّوي» بطل المسرحية ذلك الصالون في بيت عمه، حيث الجميع يرقص مع موسيقى صاخبة، ليذكرهم في حمأة هذا الجنون بالمستقبل:

«علاوي: يا أبناء النفط.. .. ماذا أعددتم للمستقبل الأسود اللي ينتظركم ؟[3]

بمثل هذا الحوار، يدخل الكاتب بنا في قالبه الدرامي، الذي يمتزج فيه الهزل، والضحك بالأفكار، والمشاعر المتبرمة.. و«علاوي» بطل المسرحية هو جوهر هذا المزج، إنه شخصية تحمل آمال «الشخص المحدث»[4]، فهو يعارض حياة الاستهلاك، التي يعيشها أفراد أسرته، يدعوهم إلى العمل

والإنتاج والتصنيع، ولكنه في نفس الوقت يبدو معزولا مطاردا من الجميع، وبينما يكون الوحيد، المؤمن بعقلنة المجتمع، نجده أيضا موضعا للاتهام بالجنون، فعزلته، ومطاردته، وجنونه أوتار يخلق الكاتب منها نبرات الهزل التي تتألف مع وقار ما يدعو إليه من أفكار عقلانية. إن «علاوي» لا يتناقض بأفكاره ونبوءاته مع فكرة تكامل العالم الهزلي، وآية ذلك أنه مهما فتشنا عن نظير له في الواقع فلن نجد. لأنه يظل نسيجا فنيا، مستقلا من «التمثيل الهزلي» يبتعد عن المنطق، بقدر ما يثير الضحك، أو الهزل، ويقترب منه بقدر ما يكرس لعالم الأفكار.

والكاتب أمام هذا التجاذب بين الواقع والخيال.. الهزلي والأفكار، لا يخضع لتجسيد غير ممكن، أو لفنتزة غير محتملة، بل إنه يكاد لا يتجافى عن احتمالات الواقع، وهو يستبصر احتمالات المستقبل بعد أن تعبر الكويت أربعة وثلاثين عاما (منذ كتابة المسرحية 1966). ففي الفصل الأول نجد الكويت بعد هذه الفترة مدينة لم يتطور فيها شئ سوى الاتجاه الأساسي إلى حياة الاستهلاك، واستمرار النظام اللاعقلاني، الذي يعزل المجتمع عن التصنيع والإنتاج والعمل. وهو ما يصوّره هذا الفصل من خلال أسرة كويتية يخرج من بينها «علاوي» بطل المسرحية، الذي يحمل باحتجاجه على نظام الاستهلاك في أسرته بشارة المستقبل، ونبوءته المحتملة. إنه يدعو إلى التصنيع، والإنتاج لضمان الإبقاء على الحياة بعد أن يأتي يوم ينضب فيه النفط، وتنتهي مداخيله المستنزفة بنظام الاستهلاك.

بيد أن الأسرة الكويتية-رغم تلك النبوءة-تستمر في حياتها متهمة «علاوي» بالجنون. لقد جعلها الكاتب أسرة تبلور بأفكارها اللاعقلانية، النظام الاقتصادي الراهن، الذي حصرته الاحتكارات النفطية في الاستهلاك والخدمات. وسوّغ ذلك بدفع أسرة علاوي في موقف يتناقض بشدة مع فكرة ترشيد المجتمع وعقلنته، خصوصا حين جعلها تتنكر للمستقبل على لسان العم «بوميري» حين يقول ساخرا من «علاوي» أبن أخيه « : يعني إحنه نذبح أنفسنا، ونحرمها من كل لذات الدنيا علشان الأجيال القادمة».

ويستعرض الكاتب مظاهر الاستهلاك، التي تكرسها الأسرة، في الوقت الذي يجعل منها مصدرا لأبلغ مظاهر التشكيل الهزلي، التي تتجاذبها احتمالات الواقع والمستقبل، ويتنازعها الضحك مع الأفكار. فالأسرة مغرمة

بالأسفار السريعة، متنقلة بين روما وباريس والكويت، مسترخية لحياة لم تعد تصنع فيها حتى الشاي الذي تستورده معلبا، كما تستورد جميع الأكلات الشعبية.

ومن المظاهر العميقة الدلالة التي يجعلها الكاتب مثارا «للهزل» تلك العواطف الرقيقة المصطنعة، فالجميع لا يستغنون عن أجواء الرقص والموسيقى الأجنبية، حتى إن الأم تتلقى إيقاف «علاوي» لإحدى الاسطوانات التي ترقص معها على أنه حادثة تحتاج للإقامة منها إلى الراحة، والغذاء، والسفر إلى الخارج. لقد وظف الكاتب الصورة اللاعقلانية للأسرة في نسيج العالم الهزلي، في الوقت الذي لم يفصل المظاهر السابقة عن «الفكرة» الأساسية التي يدعو فيها إلى التخطيط العقلاني للمستقبل، ولعل أكثر ما يخبئ بذلك أنه جعل شخصيات الأسرة «بوميري» و «أم ميري» و «بو علاوي» و «أم علاوي» تتشكل كأوراق «الكارتون»، وتتحرك باسترخاء ظاهر، ورقة مصطنعة، حتى لتبدو هذه الرقة، وكأنها تعدهم جميعا للأحداث التالية في الفصلين الثاني والثالث.

ومع أحداث هذين الفصلين، يستمر تجاوب الفكرة الموجعة مع توغل المهزلة، وتصاعد صورها المسرفة، وليس مبالغة في القول بأن سعد الفرج إنما يبلور عقدة هزلية محضة، تحقق له اشتقاقات حاسمة للضحك من وراء التأمل في مستقبل شخصيات ورقية، رغم النظرة العصرية، التي تدعيها، والتنقيب في مدينة صحراوية، رغم «خراسانات» الأسمنت التي تدق أعماقها. ذلك أن النظام السابق الذي خضعت له تلك الأسرة الكويتية إنما يسلمها الآن لنظام أكثر ضراوة، بعد أن تحققت نبوءة «علاوي» ونضب النفط، وفقدت الحضارة معناها، ومبرر وجودها، إنها ضراوة متبدية على نحو هزلي، أعمق مما هي عليه في الفصل الأول.

ولنا أن نتصور مدى التشكيل الهزلي للشخصيات السابقة، بعد أن مضت عنها الثروة، وعزلتها حياة الشظف الجديدة، وجعلتها تستنجد بمن اتهمته بالجنون. لقد رجعت الأسرة التي استوردت أكلاتها الشعبية من الخارج إلى الجوع، والنزاع على اللقمة، والتكالب على «الخثرة»[5]. وفقدت الأسرة أيضا مدينتها، فلم يجد الجميع فرص العمل، والبناء سوى أن يلوذوا ب «علاوي» الذي افتتح مدرسة لتعليم الحرف والمهن القديمة، الشائعة في

مجتمع ما قبل النفط. كالغوص على اللؤلؤ، وجلب المياه، والبيع على ظهور الحمير، وحفر «البواليع»و «الحدادة» ونحوها.

ولم تكن خاتمة المسرحية سوى ذروة الينابيع المرّة في التشكيل الهزلي، فالأسرة الكويتية ترتدع عن غيّ اللاعقلانية، في زمن لا يجدي فيه ارتداعها شيئا. إنها تقبل بتعلم الصناعات التقليدية، ولكنها لا تستطيع التلاؤم مع قسوتها، فبينما تواجه مجموعة تتدرب العمل في البحر كارثة الغرق، يتقدم الأب إلى «علاوي» ليبلغه بلسان الجميع أنهم يفضلون الموت على تحمل مشاق هذه الأعمال، وهنا يخيّرهم «علاوي» بين أن يموتوا جميعا، أو أن يهاجروا، فيختارون الهجرة إلى إحدى البلاد المجاورة. وفي هذه الخاتمة، لا يكف الهزل عن أن يكون صدى للفكرة، ولا تنفك النكتة عن ترجيع الأسى. ففي أحد مشاهدها يكون «علاوي» حزينا من تلاحق فشل العودة إلى المهن القديمة، ثم يدخل عليه رجل أعمى مع كلبه، ملطخين بالطين الأسود، فيدور هذا الحوار الذي لا يغرب عنه الجوهر الهزلي، رغم البذرة المفجعة:

«الأعمى: أستاذ علاّوي.. . هَذِي الشّغْلة المرِبحة ؟. هَذِي الشّغْلة الخفيفة، نَزّلونِي بِبَالُوعة ما هَقيت على الله أطلع منها

علاوي: إنّا لله وإنا إليه راجعون

الأعمى: أستاذ علاّوي آنه بِغيت آموت من الريحة العفن

علاوي: حطّيت بخشمك بصلة؟

الأعمى: أستاذ علاّوي آنا لو آحصل إبصلة أكلتها

علاوي: معلوم تنزلون ببواليع بدون بصل.. .. وربّعك وِينهُم ؟

الأعمى: رُوحوا انْطُروهم على فَتْحات المجاري اللّي على البحر

خالد: إنّا لله (يدخل أبو علاوي)

الأب: علاوي.. . تكِفَهَ يا ولدي شُوف لِي غير هالشغله

علاوي: شَشُوفْلَكْ

الأب: آنا تعبت يا بوك دِخْت ما آقدر آشتغل لا آنا ولا ربعي، تراهم وازّيني

عليك آبلغك ها الكلام.

علاوي: وآنا شَقْدر اسوّيلكم.

الأب: آنا على لسان الرَّبع آبلغك أني آفضل الموت على هذا الشغل» [6].

إن مشاهد الخاتمة، رغم تشاؤمها لا تنفصل عن الروح الهزلية الشاملة في هذه المسرحية، لأنها انتزاع لغايتها «الكثارسية» وتأكيد على اقترابها من نطاق الروح المفجع، وهو ما لا يعتبر بدعا في القالب الدرامي للمهزلة لأنه ذائع منذ شكسبير، وموليير وغيرهما. بل إن سعد الفرج، ربما لا يبتدع روحا جديدة للمهزلة المحلية، حين يلجأ إلى خاتمة لا تثير القوى الضاحكة، بقدر ما تثير الأفكار، أو المشاعر الوقورة، كما وجدنا ذلك في سلسلة أشكال العقاب والجزاء، التي يتلقاها أبطال عبد الرحمن الضويحي، وحسين الصالح، ومحمد النشمي.

ونعتقد أن سعد الفرج لو خرج بالخاتمة عما تثيره من نوازع الأسى، لخرج بذلك عن عنف التخيل الهزلي، وما فيه من تجاوب منظم مع احتمالات الواقع، فالمسرحية لا تغترب كثيرا عن وضوح الرؤية الفنية، كما لا تنفصل عن تشكيل الفكرة الواقعية حول ضرورة ارتباط التطور الاقتصادي بالتخطيط العقلاني للمستقبل. وليس توقف هذه المسرحية عند حد مفجع أو نقطة آسية في خاتمتها سوى ضرب من الاستنفاذ للعناصر المنظمة، لطابع المهزلة، تلك التي يوظفها الكاتب من تكرار المواقف المؤلمة، في صميم الأجواء الهزلية، حتى ليصعب إيجاد الحد الفاصل بينهما.

وإذا كان للكوميديا أو العناصر الهزلية وظيفة في تنظيم الطابع التراجيدي، حين تتخلل المأساة كما يذهب «جون ديوي»[7] فإن العكس صحيح أيضا، كما يتضح من تنظيم المواقف المؤلمة للطابع الهزلي، طوال مسرحية «الكويت سنة 2000»، بل إن سعد الفرج يشعرنا بعنايته المقصودة لمثل هذا التنظيم من خلال جملة يرددها بطل المسرحية، كلما تكررت صداماته المؤلمة مع نظام الاستهلاك، وهي «دقّي يا ساعة دقّي» التي يكرر «علاوي» استخدامها حوالي ست مرات لتبدو عاملا في ترتيب الأحداث، والتحضير لتبدلاتها، وخاصة حين كثر استخدامها في الفصل الأول قبل أن ينضب النفط، إنها لمحة مسرحية جعلت من «علاوي» على موعد محقق مع ما هو آت في المواقف، إنه كمن يعلم علم اليقين بما يخبئه المستقبل من فجيعة، دون أن يرقى ذلك لإثارة الشعور المأساوي العميق، لأن جميع مظاهر إحساس «علاوي» بتوثب المستقبل، وخصوصا مع ترديده لعبارة «دقّي يا ساعة» إنما

تلبس العنصر التنبئي ثوبا آليا، يجعله شديد الصلة بالعالم الهزلي.

إن ما يميّز «الكويت سنة 2000» هو قيامها على جوهر الديالكتيك الهزلي، فهي تجمع بين الخيال المباشر، والفكرة البازغة، دون أن تقع في تعليمية الضويحي، أو حسين الصالح السابقة، إنها تتلاعب بين الأثنين، وتتجاذب العلاقات والاحتمالات بينهما، على نحو يتمثل منه أكثر القوالب الدرامية تماسكا في التجربة المحلية لملهاة الهزل. إنها تخلع القناع عن النظام اللاعقلاني في المجتمع، وتبعث الكثير من التفاصيل التي تذكّر بروائح المأساة، وتبقى مع ذلك محتفظة بجدلية الشكل الهزلي. وهي تتمرد على الواقع الراهن، فتخرج عنه نحو زمن لم يأت بعد، ومع ذلك تظل محتفظة للواقع الراهن بأواصر الود، فهي تنطلق من مشكلته اللاعقلانية، كما لا تبتعد في استقراء المستقبل عن احتمالات حدوثه، وتوثب حقائقه في حياتنا اليومية، بل إن الكاتب-في تقديرنا-إنما يتخذ من المواقف التي ينبئ بها المستقبل وسيلة لبعث المفعول الهزلي بالغ العنف، بحيث تصبح المهزلة عن طريقه «أشبه بتطرف التطرف» على حد تعبير أريك بنتلي(8).

ولم يستطع الكثير من الملاهي الهزلية أن يتجاوز التماسك الذي حققته مسرحية «الكويت سنة 2000»، باستثناء مسرحية «عالم غريب غريب» لطارق عبد اللطيف التي سيرد التوقف معها في خاتمة هذا الباب. ورغم أن حسين الصالح، وصالح موسى، يكتبان للمسرح من خلال أفكار تلتقي مع سعد الفرج في رفض اتجاهات التغير، ونظامه المفتقر إلى التخطيط العقلاني، إلا أنهما لا يتجاوزان إلى «الجوهر الهزلي» في «الكويت سنة 2000» الذي يغيب فيه الحدّ الفاصل بين أفكار المسرحية، وتشكيلها الهزلي، لقد كتب حسين الصالح مسرحية «شرايكم يا جماعة»، ولم يستطع فيها سوى أن يطوّر القالب المسرحي، الذي استخدمه في مسرحية «عضني وآعضك»، فبدلا من السطحية الظاهرة للتشبيه الهزلي الإيحائي في هذه المسرحية، لجأ في مسرحية «شرايكم يا جماعة» إلى وسيلة الرمز، من غير أن تعتمد على فلسفته المرتبطة بالحركة الرمزية في الفن والشعر، إنه يلبس الفكرة ثوبا محسوسا من الوقائع الخارجية، فيكون هذا اللبوس بإيحاءاته النادرة، هو جوهر التشكيل الهزلي.

والفكرة التي تجول بمخيّلة الكاتب تنحصر في أن مظاهر القلق، والتوتر،

واللاعقلانية، التي نجدها في مجتمع الكويت إنما هي أمراض للخطوات المتسارعة في التغير، وأنه لا بد من الخطوات المتدرجّة لخلق نظام عقلاني في تطور المجتمع، أو في التخطيط لتغيراته. وهذه الفكرة صحيحة من الوجهة السوسيولوجية، لأن معدل التغير في المجتمع، يرتبط بتركيباتنا الداخلية. إنه «يزعزع من توازننا الداخلي، ويعدل من نفس المنهج الذي نسير عليه في حياتنا، فالتسارع في خارجنا يترجم إلى تسارع في داخلنا»[9]. وعلى الرغم من حيوية هذه الفكرة، ونضجها، إلا أن الواقع الخارجي، الذي يمثلها في المسرحية لا يمكن وصفه إلا بالانغلاق، بسبب جموده، وندرة إيحاءاته، وصوره المتحركة في اتجاه الفكرة.

لقد يئست الأسرة الكويتية من علاج ابنتها «عايشة»، فهي معوّقة لا تستطيع النطق، يحيطها أبواها وزوجها بالحب، ولكنهم لا يجدون وسيلة لعلاجها، وصدفة، يعثرون على طبيبة تعرض عليهم طريقتين في علاجها: سريعة، ومتدرجة، فتختار الأسرة العلاج السريع، ولكنها تفاجأ بأمر يذهلها، ويمزق تماسكها، فالفتاة ما إن نطقت حتى بدأت ترسل شتائمها على أبويها، وزوجها، وتبدي جفوة في التعامل معهم، ورغبة في التسلط عليهم، فيحاولون الصبر عليها، والتريّث معها، ولكنها تزداد قسوة وسلاطة. فيضطر الزوج إلى إحضار الطبيبة مرة أخرى لإعادة الفتاة إلى إعاقتها السابقة.

إن هذه التفاصيل الواقعية لا يمكن تقدير قيمتها إلا باعتبار الفتاة رمزا للكويت، «تلك التي صمتت طويلا، ثم فجأة نطقت، وربما كان من الخير لو أنها أخذت بأسلوب العلاج التدريجي لتدرك ما فاتها على مراحل»[10]. غير أن مشكلة هذا الرمز هو انغلاق الواقع الخارجي فيه، وصعوبة إخلائه المكان للواقع الداخلي (الفكرة أو الرمز)، الذي ينبغي أن يتوازن معه في علاقة جدلية، محورها الإيحاء، والصور، التي من شأنها أن تلقي بظلال كل من الواقعين على الآخر. لقد جاءت تفاصيل المسرحية، وجملها الحوارية منتزعة من حياة يومية بليدة، ينقصها التأمل والنفاذ، والمؤشر الوحيد الذي يحيل كل من الواقع والرمز إلى الآخر هو حديث الطبيبة عن طريقتي العلاج السريع.. أو البطيء للفتاة. وتلك الجملة التي يطلقها الأب في نهاية المسرحية، محددا مشكلة ابنته حيث يقول: «البنت عايْشَة في حرِمان من مدة طويلة واحّنا لما عالجناها شوَي شوَي»[11].

وأيا ما كان أمر الأسلوب، الذي يختطه حسين الصالح في هذه المسرحية فإنه يظل باعتباره تجربة-ربما لا تكون مسبوقة-، تغامر باستحداث التشكيل الهزلي من أجواء الرمز ولغته المجردة، ولكنها لا تغامر في استبصارها للفكرة المنتزعة من مخاوف المستقبل.

وإذا كانت المسرحية السابقة قد احتفظت لكاتبها بجدية المغامرة، فإن مسرحية مفاوضات مع الشيطان» التي كتبها صالح موسى عام 1974، تعيد أذهاننا إلى مسرحية «الكويت سنة 2000» لأنها تعود إلى نفس صفات بطلها «علاوي»، الذي يخرج على المسرح باعتباره شخصية محدثة «تحقق انتماءها المباشر إلى اتجاه التخطيط العقلاني في تنمية المجتمع. لقد لجأ «بو صلّوح» مع زوجته إلى القرية لقضاء إجازة قصيرة، بعيدا عن ضوضاء العاصمة، ولكنه فوجئ بأن القرية لا تختلف عن المدينة.. إن بها نفس العمارات والمطاعم، و«بيوت الحكومة» إلى جانب الحفريات المشوهة لجمال الطبيعة، بينما كان يحلم في أن يجد القرية بأشجارها، ومزارعها.

ويقرر «بو صلّوح» قضاء وقته في القراءة، ولكنه ما إن يمسك بالكتاب، حتى يذهب في نوم عميق، يحلم فيه بلقاء مع الشيطان، الذي جاء إليه ليحقق أحلامه في تغيير وجه القرية، وتنظيمها، وجعلها مورد الخضراوات، والفواكه للكويت كلها. وحين يفرح «بو صلوح» ويقبل بتحقيق هذه الأمنية العزيزة يضع الشيطان أمامه شرطا، وهو ألا يكذب أبدا، بحيث إذا سئل عن سبب تغير القرية يقول إنه الشيطان. ويقبل «بو صلوح» هذا الشرط، وإذا بالقرية قد أصبحت كما أرادها في بداية المسرحية، منظمة على ضوء أحدث خطط التنمية الزراعية، بيد أنه في نهاية الأمر لا يلبث أن يفيق على صوت زوجته التي توقظه من نومه.

لقد استخدمت هذه المسرحية فكرة اللجوء إلى «الفنتزة» من خلال الحلم، واستبطان اللاوعي، تغليبا لجانب استبصارها الواقعي، وهي فكرة ليست جديدة على التجربة المسرحية، أو حتى على تجربة الملهاة الهزلية[12]. إذ استخدمها عبد الرحمن الضويحي في مسرحية «اصبر وتشوف». فالشكل الهزلي يستمد وجوده من ذات الأسلوب التخيّلي، الذي سبقت الإشارة إليه في دراسة أعمال الضويحي. بيد أن الجانب الذي يبعثه صالح موسى هو الموقف المعارض للنظام اللاعقلاني في تنمية القرية، فإذا كان «علاوي»

عند سعد الفرج يتحدث عن تصنيع الكويت فإنّ «بو صلوح»، يتحدث عن ضرورة تنظيم القرية، والحفاظ على طابعها، والإبقاء على مواردها، وتطويرها بالأدوات الحديثة.

ولا ينقص ذلك الموقف سوى عدم قدرة الكاتب على تحديد أسباب التخلف في القرية، وإيثاره لجانب التعميم تارة، أو إرجاع اللوم إلى أهالي القرية تارة أخرى، فهو يتهم الأهالي بترك قريتهم، وهجرة مزارعهم، ولكن دون أن يناقش أسباب هذا الهجر، وعوامل اضمحلال الزراعة أمام اكتساح المدينة اللاهثة وراء الاستهلاك، وضآلة إنفاق الحكومة على الزراعة[13]. ورغم جوانب القصور في رؤية الكاتب إلا أن موقفه المعارض والمستبصر للمستقبل يتميز بالإشراق والتفاؤل، على عكس الاستبصار السابق عند سعد الفرج، ذلك أن الواقع المعطل عن العمل، والإنتاج في القرية يتحول في حلم بطل المسرحية إلى واقع منظم بعقلانية الإنتاج الزراعي.

إن مما لا شك فيه أن مستقبل التغير، لم يكن غاربا عن الجيل الذي يبتدع الهزلة الفنية في الخليج العربي، بل انه من البزوغ بحيث جعل هذا الجيل لا يغادر أخطر المخاوف، التي يضمرها التغير الاجتماعي [14] وليس أدل على ذلك من أن القالب الدرامي لملهاة الهزل، يحقق من التماسك والتركيز المسرحي المتوازن في مسرحية «الكويت سنة 2000» ما لا يحققه الكثير من المسرحيات الهزلية التي عرضنا لها، ونحن إنما نرد ذلك إلى حيوية السياق الاجتماعي، الذي حرر ميلاد مثل تلك المسرحية وهو الخوف من المستقبل، فمن شأن المجهول في مستقبل التغير أن يثير الطاقة الجمعية الخلاقة، ويفجر طلائع طبقة اجتماعية، يخبئ لها المستقبل انتصارات مؤكدة.

لقد وجدت تلك الطاقة نموذجها المصغر للمستقبل الاجتماعي على خشبة المسرح، حتى لكأن التغير الاجتماعي تتكشف حجبه في مسرحية «الكويت سنة 2000» أو مسرحية «مفاوضات مع الشيطان» قبل أن تتكشف على سطح الواقع، ولا غرابة في ذلك ما دام «فن التمثيل» و(المسرحة) في مجموعه، كثيرا ما يكون استباق الحياة للحياة»[15]. وفي ذلك مصداق لما نذهب إليه دوما، من أن حركة القوى الاجتماعية تجد في المسرح البديل الحقيقي للحرية والمعارضة، حين تفتقدهما في واقعها، الذي يضرب حولها العزلة وعدم المشاركة.

الباب الثاني
دراما الأسرة المتغيرة

«حمود: الله أكبر.. الله أكبر... قِلْبي يا الدنيا فوق حَدرْ.. قُولي جذِيه وقُولي جذِيه.. وانتَكَلْنا وتخَرْبَطْنا والاّ إحنا غير.. المجنون مجنون.. والمطيور مطيور.. . واللي سِلَمْ سِلَمْ.. . واللّى ضَيَّعْ ولِدِه واللّى جحَدْ عادات أهله وجِدّانه وترك رَقّصَهُم وتعَلَّق بالشيطان ولا إحنا فوق ولا إحنا حَدُرْ.. . معلقين.. . بملاّله.. لا نِقْدَر نحَدِر.. . ولا نِصعد.»

مسرحية الحاجز، صقر الرشود، 1966.

وليد: آنا آقابل خارج هالبيت ألف وجه ووجه كلها نفاق وكذب وزيف أشياء تتنافى مع كل القيم.. . آنا آعيش مضطر في كابوس.. . أحس بالرخص والابتذال يا حياتي.. . حرام.. . كل هذا قاعد آشوف صورة منه في بيتي.. لا تدخلين هاللاشياء غرفة نومي.. . قاعد آشوف هذا بوجهك.. بتصفيفة شعرك.. . بفساتينك. بكلامك.. لِعْنَبُو دَارك صار بيتي مثل الشارع.. مالَه أي حرمة.. الناس تِدِشْ وتطلع من دون استئذان.. آنا ما آعرف اللي يدشون ويطلعون.. آنا صرت غريب.. غريب حتى في بيتي ومع زوجتي.. وين آفرّ.. وين آروح...

مسرحية «الدرجة الرابعة». عبد العزيز السريّع، 1972

تمهيد

المسرح هو النموذج الفني للمجتمع، الذي تحركه ديناميات التحول من ثقافة إلى أخرى، والانتقال من المحافظة إلى التفتح، والصراع بين طبقة تجر أذيال هزيمتها، وأخرى تستشرف واقعها الجديد. ولم تكن التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي إلا نموذجا من هذا القبيل، فالسبل الاجتماعية التي تمثّلتها المسرحية الهزلية. كانت تبرز لنا القالب الهزلي، باعتباره تخطيطا دراميا لإستراتيجية التغير. ومن ثم فقد كشف لنا ذلك القالب عن حجم المعارضة لاتجاهات التغير التي تفرضها الطبقة الحاكمة. كما كشفت عن المواقف العقلانية التي لم تدمج في التغير دمجا كليا،رغم ما تحدثه من اهتزازات ونذر في المجتمع. ونعتقد بعد بذلك أن ديناميات التغير، ومشكلات التمثل الاجتماعي أكثر نموذجية، وأوغل تجسيدا في تشكيل دراما الأسرة المتغيرة التي سنبحثها في هذا الجزء من الدراسة.

إن ظهور الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي منذ أواخر العقد الخامس هو الذي يبرز إلى حيّز الوجود سمات الدراما المحلية في سنوات العقد السادس والسابع من هذا القرن سواء في مظاهرها المفجعة، أو الميلودرامية، وفي معالجاتها الرومانسية أو الواقعية. ذلك أنه منذ المحاولات المسرحية المبكرة لحمد الرجيب في الخمسينات، ومنذ مسرحية «تقاليد» التي كتبها صقر الرشود

عام 1960، دخلت الدراما بين جدران الأسرة ثم لم تخرج منها، أو خرجت الأسرة على المسرح ثم لم تغادره، لقد أصبحت الأسرة بتقاليدها، ونظمها، وهيكلها النموذجي هي الدراما، ليست باعتبارها مسرحا لعملية صراع جارية ودائمة، وإنما لكونها نموذج التركيب «السوسيودرامي» في العمل المسرحي فالأسرة المتغيرة هي النموذج الاجتماعي الشامل للمجتمع المتغير، وهي النموذج الفني الخالص للدراما المحلية الجادة.

وفي الحالة الأولى تمثل الأسرة-كما تدلنا الدراسات السوسيولوجية- وحدة اجتماعية من المجتمع الكبير، بحيث أن ما يطرأ على النظام الاقتصادي، أو السياسي، أو الإيديولوجي من تغير، ينعكس-بالضرورة-على بناء الأسرة وهيكلها. فالتغير في الأسرة نموذج مصغر للتغير في المجتمع، ما دامت هذه الأسرة تكوّن الوحدة الرئيسة في البناء الاجتماعي. وهذا التصور لم ينفصل عن رؤيا كتاب الدراما في الحركات المسرحية، وفي مختلف العصور على وجه التقريب، فقد ظلت الأسرة عند يوربيدس، وشكسبير وبرناردشو، وموليير، وبيراندللو، وتشيخوف وأبسن وسترندبيرغ، وشون أوكيزي وأونيل، نموذجا يتجاوز الحدود الضيقة التي قد تدل عليها «وحدة الأسرة»، إنها المجتمع الذي ينتمي إليه العمل المسرحي، بل إنها ربما مثلت خلود النوازع، والتقلبات في المجتمع الإنساني بأسره.

وبذا فإن دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي ستكون دراما لذات المجتمع، كما أن جدلية العقدة في تشكيلها، ستكون منتزعة من ديناميات التغير، التي تنعكس على الأسرة من جراء حدوثها في المجتمع الأكبر. وليس ذلك من قبيل التجاوز، وإنما هو معطى أساسي للسيماء الاجتماعية في المسرح، لأن العالم الذي يستكن في طبيعة الفن المسرحي، تنتفي منه الفردية الضيقة، ويمتد فيه النزوع الجماعي والاستجابة للعلاقات الإنسانية، والتحرر من الكيانات المنعزلة، ورغم أن عصرنا الراهن-كما يقول أريك بنتلي-هو عصر الفردية فإن الكاتب الدرامي في أعمق معانيه، «أقل اهتماما بالفرد منه بالمجتمع. وقد قال كارل ماركس إن الإنسان هو مجموع علاقاته بالآخرين، وبهذا تكون روح الكاتب المسرحي، أصلا ماركسية، وأن يتناول المجتمع على نحو العائلة، بدلا من الطبقة، فبدلا من أن يرسم المسرحي صورا شخصية سكونية كما يفعل الرسام، فإنه يقدم حركية

العلاقات الإنسانية.»[1].

أما في الحالة الثانية-وهي محور هذا الجزء من الدراسة، فإن الأسرة تكون نموذجا دراميا لما هو راهن من التغير في بنائها، ولما هو قادم، أو مستشرف أيضا، ذلك أن التغير الذي أصاب الأسرة في مجتمع الخليج العربي، يتسم بديناميته الشديدة، التي تبعث بها نسبية المضمون الديمقراطي، باعتبارها أساسا جديدا في علاقاتها الداخلية، وقيمة جوهرية في تحقيق مبدأ الحرية الفردية بين أفراد الأسرة.

إن الأسرة التي لم تخلع ثوبها الأرستقراطي، ولم تقتلعه جذورها القبلية، ولم تتخلّ تماما عن تكويناتها الممتدة، ولم تنفض عنها الترسبات الدينية، هذه الأسرة تخوض ابتداء من الخمسينات، وحتى الفترة الراهنة في تجربة التغير، فيقتحمها المثل الأعلى البرجوازي، ليخلخل أسسها الهيكلية، ويفتّت بنيانها المستقر، ويهز حتمية المعايير، وقيم الإرث، ويبعث في داخلها أهواء التحديث، والعقلنة، فتصبح من جراء ذلك كله النموذج الدرامي الرديف الذي تستقلّ به دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي.

ولقد تجمعت عوامل شتى حول هذه الأسرة، فجعلت منها نموذجا قابلا للتمسرح، والتشكيل الدرامي، فهي متميزة-كما ذكرنا-بكونها وحدة صغرى، تعكس بصورة تلقائية ما يجري في المجتمع، باعتباره الوحدة الكبرى، التي ينشدها المبدع عادة. والأسرة متميزة بقابليتها الشديدة للتغير، وعلى نحو لا يمكن مقارنته بالوحدات الاجتماعية الأخرى، كالقبيلة، أو العشيرة، أو البدنة، أو الطائفة، أو الطبقة أو النخبة، ذلك أن التغير في هيكل الأسرة أمر محتوم، بمجرد حساب زمني بسيط، إنها مثلا«تختلف في مدى مقدرتها على البقاء والاستمرار عبر الأجيال المتعاقبة بمقارنتها بقدرة الجماعات السياسية القبلية، فأفراد الأسرة مثل الزوج والزوجة يصيبهم الشيب وتنتهي حياتهم خلال فترة متوقعة، والأبناء الصغار يكبرون ويكوّنون أسرا مستقلة جديدة، لكن الوحدة القبلية تستمر في الوجود على الرغم من اختفاء تلك الأسر الصغيرة التي تنقسم إليها[2]».

وتتميز الأسرة باستقطابها لشتى معايير الإرث والأخلاق، والدين

---

(1) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص 71.

(2) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص 71.

والسياسة. إنها بمثابة مخزن لثقافة المجتمع، وميدان لتنفيذ القوانين، وسبر القيم، ولذا فإنه حالما تتعرض حتمية تلك المعايير، أو القيم للتخلخل، بتعدد وجهات النظر حولها، فإن الحياة في داخل الأسرة، تكتسب عناصرها الدرامية، بما تضم في أحشائها من عوامل الانفجار، وخاصة في مقاومتها للميول الاستقلالية، والفردية ونحوها، مما يبعث جوهر الصراع للدراما المعاصرة.

وهناك سمة أخرى تميز بناء الأسرة، وهى تدرج المكانة بين أفرادها، بصورة لا تختلف كثيرا عن التدرج الطبقي في المجتمع، وخاصة من ناحية تجسيدها لمبدأ عدم المساواة، الذي تستمده غالبا من غياب المساواة في القوانين، والمعايير الاجتماعية، والأخلاقية السائدة في المجتمع. فالأب له امتيازات، وحقوق تختلف عن امتيازات الأم، وحقوقها، وبالتالي فإن مركز كل منهما في الأسرة يختلف اختلافا شديدا، بحيث باتت الأسرة «أبوية» تمنح السلطة الكاملة للأب في الأسرة، كذلك تختلف امتيازات الابن عن امتيازات البنت، وحقوق الابن الأكبر عن حقوق الابن الأصغر، والبنت الكبرى عن البنت الصغرى، وكذا تختلف الحقوق القرابية الأخرى، تبعا لما تقرّه المعايير، أو المكانة الاقتصادية من أحكام يحترمها الجميع.

ولا شك في أن هذا المبدأ القرابي، والأخلاقي الباعث على القهر، وعدم المساواة لا يمكن التنبؤ بثباته واستمراره حين يتعرض المجتمع لتغيرات بنيوية عنيفة. لقد زعزعت الحرية الفردية في العصر الحديث الكثير من أسس هذا المبدأ، ليس في المجتمعات الأوروبية فحسب، بل في كثير من المجتمعات العربية، ومنها مجتمع الخليج العربي، لأن الأسرة في هذا المجتمع خضعت لكثير من التغيّرات التي تعرضت لها مثيلتها في الوطن العربي، والتي انعكست على بنية الأسرة، وشكلها، وحجمها، «لقد أخذت سلطة الأب تنحسر، وتتراجع الطاعة الواجبة له، وانتشرت روح التمرد في الأسرة ومن رموزها لدى الأبناء وبدأت تضعف أواصر صلاتهم بأفراد العائلة الآخرين كالأعمام والأخوال وغيرهم.. . كما أخذت علاقات جديدة كالمساواة والديمقراطية ونزعة التحاور، تحاول فرض نفسها على صيغة العلاقة بين مختلف أعضاء الأسرة، فاعتبرت غير مألوفة بحد ذاتها»[1]، وعلى هذا

---

(1) د. زهير حطب، تطور بني الأسرة العربية، مركز الإنماء العربي، بيروت، ط 1، 1976، ص 5.

النحو فإن الأسرة تمثل استقطابا لبعد آخر من أبعاد الصراع الذي تعتمد عليه قوانين الدراما ما دام المركز الأبوي في الأسرة لم يعد حتميا، وما دام لكل من الابن، أو البنت حقه في الاختيار، وما دام للابن حق الاستقلال عن التبعية، والتطلع إلى تكوين «الأسرة النواتية» تعبيراً عن ميوله الفردية الجديدة.

أن الدراما التي تتخلق من شبكة العلاقات الاجتماعية في مثل هذه الأسرة المتغيرة ليست تراجيديا خالصة، إنها قد تكون ميلودراما رفيعة، أو هابطة، وقد تكون تراجيكوميديا، أو «كوميلودراما»، إنها قد تهلك أبطالها، بصورة مأساوية، ولكنها تظل تستمد روح الهلاك، لا من الحتمية، والتقبل الجبري لدينونة البشر، وإنما تستمده من الإيمان بالإرادة، والميل الشديد للفردية.

ومن ثم تظل دراما الأسرة المتغيرة في أحسن الأحوال وأكثرها تماسكا ضربا من الدراما الرفيعة، التي تعتبر نموذجا فنيا مباشرا للطبقة المتوسطة «البرجوازية»، في حين أن التراجيديا التي عرفت في العصور الكلاسيكية نراها النموذج الفني لطبقة النبلاء والأرستقراطية، ولذا فإنها لن تمت بصلة لدراما الأسرة المتغيرة، التي نتحدث عنها، بل ربما كانت نقيضا لها على الإطلاق، لأنها لا تلائم وسائل الدراما التراجيدية، خاصة إذا أدركنا أن «العصور الكبرى للتراجيديا هي تلك التي تحدث فيها قلاقل اجتماعية، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها، ونفوذها فجأة [1]». بينما جوهر الصراع لدراما المجتمع المعاصر في الخليج العربي، يستكن في وجود ضرب من النظام الأسري الذي يتحدى التغيّر، إنها-أي الدراما-تجسيد للصراع بين العقبة في داخل الأسرة، والفردية المقاومة لها، أو المتخطية لعوائقها. وعلى هذا النحو فإن تكنيك دراما الأسرة المتغيّرة لن يغترب في تنويعاته للعقدة الدرامية، وتشكيلاته للبطولة والحركة على المسرح عن مضمون الظرف المعاصر، الذي تمر به الأسرة في مجتمع الخليج العربي، وإنما سيندمج التكنيك مع الظرف الاجتماعي في حالة جدلية، تجعل كلا منهما نموذجا للآخر.

---

(1) أرنولد هاوزر،الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1969، ج 2، ص 105.

وإذن فإن المفهوم الدرامي سينبثق من علاقات المجتمع الدرامي، بما يتسع له من ديناميات التغير، وهذا حق لا شك فيه، إذ أن لكل مجتمع، ولكل عصر مفهومه المأساوي، أو الكوميدي. فالعوائق الحتمية التي أهلكت أبطال سوفوكليس ويوربيدس ليس من الضرورة أن تهلك «هاملت» أو «عطيل» أو «ماكبث» أو تهلك أبطال كورني وراسين، حتى في حالة توظيف ذات المادة الأسطورية التي رفدت منها العصور المسرحية الأولى. فضرورات الدراما، وآثام التراجيديا لا يمكن أن تكون طردية الإدراك، وبمنوال ثابت، ووتيرة متقولبة، لأن ذلك يقضي على الإبداع الدرامي، وينفي عنه القيمة الفنية المتحررة، التي تمثل منطلقا أساسا لتطوره عبر العصور.

وقد ظلت التحولات الاجتماعية والسياسية تصبغ المفهوم الدرامي بلونها، وأيديولوجيتها، وتناقضاتها المختلفة في العصر الحديث أيضا، فالحرب العالمية الأولى تنتج مسرحا يستوعب آثارها، وظواهرها الاجتماعية القلقة، إنه المسرح الذي يعلن الحرب ضد الحرب خاصة مع ازدياد شرور الرأسمالية، وما أشاعته من استغلال، وما خلقته س انفجار، وضياع حتى لقد صار جوهر الدراما فيما يبدو صاعقا لمشاعر المتلقي، أو مباغتا لانفعالاته، وممارساته المألوفة.

لقد خرج على المسرح أبطال دراميون يتقيئون، أو يتبوّلون أو يحملون الأشلاء الإنسانية، ولم يعد هذا العصر، الذي يستولد شرور الحرب والرأسمالية، يمثل الواقع الحقيقي، أو المثالي عند كثير من كتاب الدراما المعاصرة، كأندريه جيد وبريخت، والمرايس، وأونيل، وغيرهم. في حين أن الانتصار إلى الاشتراكية في روسيا أدت إلى ظهور الدراما الدعائية، أو التعليمية. فإذا كان المفهوم الدرامي يرتبط بعصره ومجتمعه على نحو تلك المثابة، فإننا لا يمكن أن نتوقع مفهوما لدراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي خارجا على ظرفها التاريخي المعاصر، كما أن هذا الظرف لن يخرج على طبيعة المعايير الأخلاقية، التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة.

ومن أجل أن نحقق قدرا معقولا من الاطمئنان لنتائج البحث والدراسة، فقد رأينا ضرورة التركيز في هذا الباب على التجارب المسرحية الناضجة. التي نتمثلها بوجه خاص في تجربة الكاتبين صقر الرشود، وعبد العزيز

السريع، مع عدم الإغفال لبعض الكتابات المسرحية الأخرى، التي لم تفتقر إلى أصالة التجربة، ولم تنفصل عن نسغ العنصر الدرامي، النموذج في الأسرة المتغيرة. ونحن نعتقد أن الأعمال المسرحية لصقر الرشود، وعبد العزيز السريع هي أفصح الأمثلة على فكرة أن الدراما الواقعية في مجتمع الخليج العربي هي نموذج الأسرة المتغيرة، التي تقتحمها فردية المثل البرجوازي الأعلى، وهي أيضا أبلغ التجارب المسرحية تعميقا لارتهان التفكير الدرامي في مختلف قوالبه بديناميات التغير، ومضمونها الديمقراطي، والعقلاني، في المجتمع. وستكون الفصول القادمة اتجاها في البحث يحاول استبار هذا التخطيط الجدلي لسوسيولوجية التجربة المسرحية في الخليج العربي.

5 جدلية الحواجز الدرامية في تقاليد الأسرة

لا يفصح المفهوم الدرامي في مجتمع الخليج العربي عن تبلوراته الحاسمة، ولا يستظهر سيماءه الاجتماعية، والمحلية إلا بعد أن أصبحت الأسرة وحدة اجتماعية متغيرة، شأنها شأن المجتمع المتغير، ذلك أن الشكل الجليّ الدرامي في هذه الأسرة، إنما ينبثق من معدل الشك في حتمية معاييرها، التي تضبط جبرية السلوك، وقدرية العقبات بين أفرادها. ونحن لا نتوقع خلق الرؤية الدرامية في المرحلة التقليدية التي مرت بها الأسرة في الخليج العربي قبل التغير، حيث لا وجود للمساواة، وللحرية الفردية بين أفرادها، وحيث الكوابت القهرية الهائلة للميول، والرغبات التلقائية، وحيث الحالة القمعية المستمرة للأفكار الأخلاقية المضادة، ذلك طالما أن الأسرة في سكون تام، أمام الحتمية، التي تفرضها المعايير، والقيم التي تكتسب حق القانون الطبيعي في تقدير مصائرها، يصبح من المتعذر أن تكتسب الحياة فيها دينامية درامية.

إن الأساس العقلي لدراما الأسرة المتغيرة إذن هو الشك في الحتمية السابقة، وتحقق ذلك لا

يكون في معزل عن ديناميات التغير، التي تصحب معها مثل الشك والتمرد، أو الرفض والثورة. وقد شهدت الأسرة في مجتمعات الخليج العربي تغيرا من هذا القبيل، بعد ظهور النتائج الاجتماعية لحياتها الاقتصادية الجديدة التي بعثت بها ثروة النفط. فالتعليم، والدخل المتزايد للفرد، ومشاريع التنمية، والتخطيط الديمغرافي الجديد، واستقرار الحياة السياسية بأحد الأشكال الديمقراطية (مجلس الأمة)، كل هذه المؤشرات، وغيرها تمثل ضربات عنيفة لحتمية المعايير، وضبطها لنظام الأسرة، لأنها بمثابة النوافذ، التي أشرعت أبوابها لهبوب النزعة الفردية، ولاقتحام المثل البرجوازي الأعلى للنظام الأسري التقليدي المغلق.

ونعتقد أن التقاليد هي أبرز معايير الإرث في الأسرة اصطداما بالتغير، لأنها أكثر القواعد السلوكية معيارية في نظام الأسرة، لقد توسل بها المجتمع التقليدي قبل التغير، واتخذ منها سلاحا ماضيا لمجابهة الأشكال الدخيلة عليه. إنها عنصر قهري، قامع، يحافظ على مظاهر الاستمرار محافظة شديدة، ولذا فإنها مؤشر على التخلف الاجتماعي، لأن الإنسان المتخلف كائن يخضع للتقاليد، ويتقيد بها في حركته وتفكيره، ويتوسل بها في تفسير الأمور، وتأمل الكون. ومن ثم كان تحكم التقاليد في مجتمع ما علامة على جموده، وتخلفه، وغياب الفردية فيه غيابا مطلقا.

ولما كانت التقاليد تستمد ثباتها، وتحكمها في نظام الأسرة من الترسبات الموغلة، كالسحر والدين والقواعد الأخلاقية، والقيم القبلية، أو العشائرية، وعاداتها، وأعرافها، فإنها تصبح أكثر صمودا للتغير، إذ لا يمكن التحرر منها بين يوم وليلة، لأن تغيّرها نسبي، لا يقاس بتغير أوجه الحياة المادية. وقد ظلت الأسرة في مجتمع الخليج العربي خاضعة لجمود التقاليد، طوال النصف الأول من هذا القرن، رغم تطور الحركة الوطنية، وتزايد دعوات الإصلاح. ذلك لأن الأنظمة السياسية والاقتصادية ظلت محافظة على شكلها وبنيتها، ولم تكن التقاليد والمعايير الاجتماعية سوى أحد الأساليب المدعمة للأنظمة التقليدية في الحكم، بحيث كان الإبقاء عليها إبقاء على طبيعة النظام الحاكم نفسه.

ولعل ذلك يفسر لنا عدم قدرة الدعوات الإصلاحية في الأربعينات على المساس بحق التقاليد في ضبط السلوك، ومقاومة الفردية، دون أن نعني

من ذلك إلغاء دورها في التبشير بمجتمع يمنح الفرد شرعية المقاومة للتقاليد، وفي أبسط الأحوال، «يكسب التقاليد مرونة تحول بينها وبين الوقوف في سبيل التطور المنشود» [1] كما يعبر عن ذلك الاتجاه الاجتماعي الإصلاحي السائد في صحافة الأربعينات.

ويقودنا ذلك إلى القول بأن الجوهر الدرامي في التقاليد المتغيرة لم تتبلور ملامحه الأولى، إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن، عندما دفعت التغيرات الاقتصادية، وحركة التحديث إلى التشكيك في أحكام التقاليد. ورغم أن المسرح المرتجل عند محمد النشمي، وجماعة المسرح الشعبي قد وضع بذور هذا التشكيك، إلا أن دراما الأسرة المتغيرة لم تنطلق من هذا المسرح، مثلما انطلقت منه أساليب المهزلة الفنية، إذ لا يمكن خلق هذه الدراما بأسلوب المسرح المرتجل عند النشمي، وبطريقته في الاستجابة العابرة لمشاكل التغير.

لقد كانت بداية انتزاع المفهوم الدرامي من التشكيك في حتمية التقاليد عام 1960 عندما كتب صقر الرشود [2] أول أعماله المسرحية وهي «تقاليد» مظهرا فيها الأسرة الكويتية على المسرح-لأول مرة-جاعلا منها نموذجا للأسرة في مجتمع الخليج العربي، بصورة عامة. وقد توالى ظهور الأسرة المتغيرة على المسرح بعد ذلك، واستمرت نمذجتها الدرامية في الكثير من الأعمال المسرحية. ونعتبر صقر الرشود أكثر الكتاب وعيا بالخصائص الدرامية العنيفة في الحياة اليومية للأسرة المتغيرة، التي تواجه انحلال معاييرها، وانهيار رموز نظامها القديم. كما نعتقد أن النموذج الدرامي الذي خلقه صقر الرشود للمسرحية المحلية يتخلّق بدرجة عضوية من عصبين يجريان بدماء تلتقي حول بعث النبض المسرحي في أحشاء الأسرة المتغيرة. وتمثل العصب الأول ثلاث مسرحيات هي: تقاليد 1960 وأنا والأيام 1964، والحاجز 1966. أما الثاني، فتمثله ثلاث مسرحيات أخرى هي: فتحنا 1962 والمخلب الكبير1965، والطين 1965.

وستقتصر مهمة البحث في هذا الفصل على المسرحيات الأولى لأنها تمثل في تقديرنا نموذجا دراميا مطردا، ومتناميا لفكرة التشكيك في حتمية التقاليد، ولعل هذه المسرحيات الثلاث. (تقاليد، أنا والأيام، الحاجز) لا تخرج عن سياق تصعيدها الدرامي، والموضوعي لفكرة واحدة تكون المسرحية

الأخيرة (الحاجز) ذروتها الفنية القصوى، ومقصدها الفكري البالغ.

لقد كتب صقر الرشود مسرحيته الأولى في فترة لم تكتمل للمسرح صورة واضحة، لا من الناحية النظرية التي كان زكي طليمات يحرص على خلقها، عندما استقدم خبيرا للحركة المسرحية في الكويت سنة 1958 ولا من الناحية التطبيقية التي كان محمد النشمي يدشن أسسها الأولى في مسرحه المرتجل، تأليفا، وتنفيذا على خشبة المسرح. ولذا فإن من المفترض عدم قدرة الرشود في مسرحيته الأولى على تلبية حاجة دراما الأسرة المتغيرة للتماسك الفني.

وكان من المألوف ألا يمحّص تجربته الأولى مع زكي طليمات باعتباره رمزا كلاسيكيا جامدا للخبرة المسرحية[3]، وإنما يمحصها مع محمد النشمي، الذي تمثّل الرشود في جهوده المسرحية المرتجلة نسقا متصلا مع هدف مسرحيته، وهو التعبير الصادق عن مشاكل المجتمع الكويتي. ومن ثم فقد تقدم الكاتب الشاب-الذي لا يزيد عمره آنذاك عن ثمانية عشر عاما-إلى المسرح الشعبي كي يتولّى النشمي إخراج «تقاليد» باعتبارها أول دراما للأسرة المتغيرة، تقدم مكتوبة خلافا للأعمال المسرحية المرتجلة التي دأب المسرح الشعبي على تقديمها في ا لفترة. 1957- 1960.

ورغم الدور الذي تضطلع به مسرحية «تقاليد» في الحركة المسرحية إلا أن هناك مشكلة تواجه الباحث والمتتبع، وهي ضياع النص، وعدم توفر أي جزء منه، مكتوبا كان، أو مسجلا. كما لا يتوفر حول العرض الذي قدم في ديسمبر كانون أول 1960، على مسرح مدرسة الصديق، أي تعليق صحافي، لأن جميع الصحف توقفت عن الصدور، بعد أن أعلنت الحكومة مرسومها بإيقاف الصحف، وإغلاق الأندية والمؤسسات. وهذا يعني أن هذه المسرحية عرضت في فترة صمت أدبي مطبق، وتوتر سياسي ظاهر. فما الذي خرقت به «تقاليد» هذا الصمت. ؟. والذي صاغته حول الأسرة المتغيرة ؟..

المؤشر الوحيد للإجابة على ذلك نجده في العرض البسيط لأحداث المسرحية، الذي كتبه صقر الرشود بقلمه، ويقول عنها:

«وهي مسرحية تعالج قصة شاب «أصيل» يريد الزواج من فتاة أحبها، وهي من عائلة «بيسرية» فيلاقي اعتراضا شديدا من أسرته وبخاصة والديه، ولكنه رغم اعتراضهما يقدم على الزواج منها دون رضاهما، ثم

يأتي الرضا من الأسرة عن طريق التسليم بالأمر الواقع. وهناك ملاحظة مهمة، فالأسرة البيسرية أسرة واضحة الثراء، عكس الأسرة الأصيلة الفقيرة، وعلى حين نجد الأسرة الأصيلة الفقيرة تتفق في اعتراضها على زواج ابنها من أسرة غير أصيلة-بيسرية-وإن كانت ثرية، نجد الأسرة بيسرية تنقسم على نفسها، فأم الفتاة لا تهتم بالأصل، وتريد لابنتها زوجا ثريا يكافئهم في ثروتهم، أما والد الفتاة فإنه يعترض على الأم، ويفضل الشاب الأصيل الفقير زوجا لابنته [4].

إن هذا الملخص المتوفر من مسرحية «تقاليد» لا يفي الباحث حق الاستبصار من الوجهة النقدية، ولا يجيز على الإطلاق استظهارا لمشاكلها الفنية، وطبيعة معالجتها المسرحية، ونحو ذلك مما لا يمكن معرفته دون استبار للأثر المسرحي المكتوب أو المعروض [5].

وما دام العرض السابق لا يقدم، لنا سوى ملامح لموضوع المسرحية فهو قد يفض جانبا ما في اتجاهها لمشكلة الأسرة المتغيرة. فمن الواضح أن الكاتب رغم توتر الفترة وصمتها المعلن، يقتحم موضوعه بجرأة ظاهرة، فالعلاقات الاجتماعية داخل الأسرة الكويتية التقليدية تعتمد على قيم التساند القبلي، العشائري والتعصب لوحدتها المغلقة، وهذا نظام يرث صلابته وحتمية أحكامه من طبيعة النظام الاجتماعي، والسياسي الحاكم' إن هذا النظام لا يخرج عن كونه جماعة مغلقة تستمد سلطتها من حصانة المثل الأعلى القبلي، لأنه يبسط نفوذها، ويحفظ امتيازاتها، ولذا يصبح الدفاع عن هذا المثل الأعلى دفاعا عن طبيعة النظام، والتحاقا بقيمه، وعاداته الجامدة. في حين أن الخروج عليه يمثل تمردا ظاهرا على قوانينه الطبيعية. ومن ثمّ تكون موضوعية جرأة صقر الرشود في معالجته لمشكلة الأصيل والبيسري تاريخيا، ودراميا.

لقد بعث ابن الأسرة «الأصيلة» الشك في حتمية التقاليد، فتزوج الفتاة التي أحبها، رغم انتمائها إلى أسرة «بيسرية»، لا تتحدر من أصل قبلي، وهو ما يعتبر في معيار القبيلة تمردا على قانونها الطبيعي. ولا نجد بطلا من هذا النوع الذي ينتزعه صقر الرشود، لا في البواكير المسرحية، ولا في الأدب القصصي، الذي عالج في الأربعينات والخمسينات الكثير مما يتصل بتقاليد الأسرة، دون أن يتطرق إلى نموذج البطل المتمرد على معايير السلطة

القبلية.

إن جذور النموذج الدرامي لبطل يخرج عن حتمية التقاليد، لا تقتصر على هذا الجانب الذاتي، إنها تمتد إلى طبيعة الفترة التاريخية لمجتمع الكويت، ذلك أن نهاية العقد الخامس تمثل نقطة تحول بالنسبة لحركة القوى الاجتماعية. لقد تخمر الكثير من ملامح الصراع الاجتماعي والسياسي، وقد سبقت الإشارة في موضع آخر من هذه الدراسة إلى أن البرجوازية المتوسطة أصبحت تجاهر بدعوتها من أجل التغير، فكانت تطالب في الخمسينات بوضع الدستور، وتحرير البلاد من المعاهدة مع بريطانيا، وتوجيه المجتمع وجهة ديمقراطية، والخروج به من مشاكل تخبط الإدارة، وعشوائية القوانين.

ونعتقد أن صراع هذه الفترة من أجل مزيد من التفتح للفردية، والعقلانية، إنما هو خميرة الصراع الدرامي في الأسرة، إنه نموذج بين لاقتحام النزعة الفردية المتمثلة في بطل «تقاليد»، ثم. مقاومة الأسرة التقليدية لها بكل قوة. ويبدو أن الكاتب قد أدرك القانون الجدلي في تسربّ هذه النزعة، حيث جعله مسوغًا بوجود الأسرة «البيسرية» و بعقلانية يكتسبها بطل المسرحية، بعد دراسته في الخارج. فالأسرة «البيسرية» [6] كانت تمثل أصولا برجوازية غير مكتملة قبل التغير، لأنها الأكثر فردية واندماجا في التجارة الوسطية المتسمة بحركتها، وحاجتها المستمرة للمبادرة، ولذا فقد أصبحت بعد التغير أكثر استعدادا لتقبل المثل البرجوازي الأعلى، ولاستكمال مكّوناتها الطبقية الجديدة التي تمثل القاعدة العريضة لاستقطاب العنصر الفردي في المجتمع.

ويمكن لنا-بناء على ذلك-أن ندرك مغزى ملاحظة صقر الرشود في عرضه السابق، حين جعل الأسرة ذات الأصل القبلي فقيرة، ولكنها تحسم رفضها للفتاة البيسرية، بينما جعل الأسرة البيسرية غنية، ولكنها تنقسم على نفسها في زواج ابنتها من الفتى «القبلي.» ففي هذه المقابلة بين الرفض القاطع ص والانقسام المتشكك، ندرك ملامح نموذجية من جدلية دراما الأسرة المتغيرة، تعمقها تلك النموذجية الفردية التي أسبغها الكاتب على البطل حين تزوج رغما عن رفض أسرته التقليدية، ومعارضتها.

إن بذور الانقسام في الأسرة البيسرية-إن صحت صياغتها في هذه

المسرحية المفقودة-تعبر بقوة عن وعي الكاتب بجدلية الدراما الاجتماعية، لأنه يجعل هذه الأسرة مضمونة لأكثر من نقيض، إنها تمثل نقيضا لحتمية موقف الأسرة ذات التقاليد القبلية، كما تمثل نقيضا داخليا لمثلها البرجوازي، فبينما يقبل الأب تزويج أبنته من الفتى الأصيل، رغم فقره، لأنه ربما يستكمل به نقصا واضحا في جذوره الاجتماعية، نجد الأم ترفض هذا الزواج، محافظة على الموقع الاقتصادي للأسرة.

ولن يعنينا افتراض القول بحاجة «تقاليد» لتلبية قواعد الدراما رغم شهادة المعاصرين بذلك، مادام الأثر المسرحي، غير متوفر للبحث، ومادام هو العمل المسرحي الأول للكاتب، ومادام المفهوم الدرامي بديناميات الاجتماعية لم يتبلور كاملا في فترة أواخر العقد الخامس. حيث لم يحسم فيها الكثير من المعارك بين العشوائية، وضرورة التخطيط. بين التشتت والتجمع، بين القبيلة والفردية، بين الإمارة والدولة، بين معارضة القوى الاجتماعية واستمرار النظام الحاكم. إن ما يعنينا-حقيقة-هو موضوعها المتبقي، المتنبئ بحسم المعارك السابقة، ذلك أن التمرد على النظام التقليدي للأسرة في فترة بالغة الحساسية، بما تضمره من تغيرات قريبة، (إلغاء معاهدة الحماية، وضع دستور للبلاد) إنما هو ضرب من التبشير الذي يصعد التوتر، ويدق على مواضع، تؤكد انحيازه التام للموقف الآتي.

وأيا ما كان الأمر، فإن مسرحية تقاليد هي النواة الدرامية لمسرحيتي «أنا والأيام» و «الحاجز»، ذلك أن هاتين المسرحيتين، تمثلان توغلا رأسيا للموضوع الذي عالجه الرشود في مسرحيته الأولى، إنه توغل يحمل صفة أمامية، لأن جميع ما هو قابل للنمذجة، أو التمسرح في تقاليد الأسرة، أو معاييرها، بات خاضعا للتركيز الدرامي الذي بلغ نضجه، وتماسكه في مسرحية الحاجز.

ومرد ذلك أن أعمال صقر الرشود المسرحية لا ينبغي أن تخضع لترتيب زمني عند وضعها تحت المعالجة النقدية، وإنما ينبغي أن تخضع لترتيب نضج الفكرة، وتطور المفهوم الدرامي، لأنها تتواصل مع بعضها بشكل عضوي، فكل مسرحية تندمج في الأخرى، وكل موقف يتسع لموقف آخر، وكل شخصية تخرج من ثوب شخصية سابقة عليها، حتى أني أكاد أزعم بأن تجربة الرشود مع المسرح، يمكن اختزالها وتكثيف أفكارها في مسرحيتين، هما:

«الطين»، و «الحاجز»، فالأولى هي التخطيط النهائي لمسرحيتي «المخلب الكبير» المنشورة بالعربية الفصحى، و «فتحنا». والثانية هي التخطيط النهائي لمسرحيتي «تقاليد» و «أنا والأيام» ولعل ذلك، كان يجيز للكاتب أن يراجع أعماله المسرحية، ويعيد صياغة بعضها. كما فعل مع «المخلب الكبير»... . الأمر الذي يجعل الاحتفاء بالتسلسل الزمني لأعماله المسرحية، عاملا لا يخلّ بتركيبها السوسيودرامي فحسب، وإنما يضلل الباحث، والناقد أيضا.

ومسرحية «أنا والأيام» التي عرضت بإخراج الكاتب في 12 / 5 / 1964 هي العمل المسرحي الثاني، الذي يبني فيه الكاتب تكنيك دراما الأسرة المتغيرة من فكرة الشك في قيمها، ومعاييرها السلوكية، والأخلاقية، ولا شك في أن هذه المسرحية قد كتبت بعد «المخلب الكبير» التي نشرها الرشود بالفصحى عام 1964. وهو نفس العام الذي عرضت فيه «أنا والأيام»، ونعتقد أن الفترة التي تخمرت فيها تجربة «المخلب الكبير» هي عاما، 1962 , 1963, عندما كان زكي طليمات في أوج توجيهه لفرقة المسرح العربي، ودفعها لتقديم الأعمال المسرحية باللغة العربية الفصيحة، منطلقا من الفكرة التي يعلنها في تقاريره، ومقابلاته الصحفية، وهي أن المسرح في الكويت حتى تلك الفترة لم يخرج من صلبه المسرحية المكتوبة باللسان العربي، كما لم يقم لها نص مكتوب. وأن المسرحية الكويتية لا تزال تختمر في موضوعها، ومشاهدها. (7)

وبصرف النظر عن صحة هذه الفكرة، أو عدمها فإن هذا الاتجاه الذي رسمه طليمات لفرقة المسرح العربي، بعث في نفس صقر الرشود رغبة قوية لدفعه، ومنافسته، فكتب «المخلب الكبير» بلغة عربية بينة، ولكن طليمات لم يلتفت إليها، وربما ترفع عن وضعها في خطته المسرحية بسبب حساسية خلافه مع الرشود نفسه.

ومنذ عام 1964 يتدعم الاتجاه إلى تقديم الأعمال المسرحية باللهجة العامية، بعد أن تخلى المسرح العربي عن خطة زكي طليمات، بدأ يخرج إلى الناس بأعمال مسرحية هزلية، أو اجتماعية، تعالج المشاكل المحلية التي يضج بها مجتمع الكويت، مثل مسرحيتي «استارثوني وآنه حيّ»، و«عشت وشفت» لسعد الفرج. وقد دفع ذلك صقر الرشود إلى أن يتخلى عن الإطار الكلاسيكي المقيّد في لغة «المخلب الكبير»، ويكتب «أنا والأيام» لتكون أول

أعماله المسرحية في برنامج الفرقة التي ساهم في تأسيسها، وهي «مسرح الخليج العربي». وقد حرص في هذه المسرحية على أن يستكمل بعض ثغرات «المخلب الكبير»، وخصوصا فيما يتصل بتماسك الحبكة الدرامية، وتسلسل مشاهدها، وتلقائية حوارها. وسيكون في تباعد الفكرة الدرامية لمسرحية «أنا والأيام» عنها في «المخلب الكبير»، ثمّ ما نجده فيها من تباشير، تستولد الفكرة الدرامية لمسرحية «الحاجز» مؤشر على أن مسرحية «أنا والأيام» كتبت بعد «المخلب الكبير».

إن مسرحية «أنا والأيام» سجل لنموذج من البطل الدراميّ المحطم الذي تهزمه تقاليد الأسرة وقيمها. وقوانينها ليمر لضعفه أو انقياده لها، وإنما لتطلّعه الشديد إلى الفردية لدرجة يصبح فيه هذا التطلع أرضا خصبة لجميع التقلبات الرومانسية، والميلودرامية التي يخوضها بطل هذه المسرحية. ولا يجد صقر الرشود بطلا أصلح من هذا النموذج الإنساني لمواجهة التقاليد باعتبارها حواجز درامية صلبة، وعنيدة. فقد أودع هذا الكاتب صفة جوهرية في بطله جعلته مؤهلا لصياغة فرديته المنغمسة في أكثر من اتجاه. هذه الصفة هي الشك في كل شيء لدرجة أنه شكّك في أقرب رموزا لمثل الأعلى لديه كالأم والأب والأقارب. وتأتي تلك الصفة في وجدان ينشأ في بيئة تقليدية ووسط اجتماعي يضج بقسوة التقاليد والمعايير، إنه وجدان «غانم» يخرجه الكاتب منذ الفصل الأول ضحية للزواج التقليدي الذي ربط بين والديه رغم صغر سن والدته، ورغم الخلاف العائلي بين أسرتي والديه، لقد تمّ الطلاق بين الزوجين على مرأى من «غانم» ومن هنا يبدأ الكاتب في رصد تجارب الإنفصال المتعددة التي تنعكس من تجربة الإنفصال الأولى وهي الطلاق.

ولا يهتم الكاتب بموضوع التغير المادي الطارئ في رصده لسلسلة تجارب الإنفصال لدى «غانم» كالثروة الطارئة، أو التثمين، واقتناء أدوات الحضارة الجديدة وإنما يهتم بجدلية التغير في الجانب الثقافي للأسرة كالتقاليد، والقيم والعادات ونحوها. وآية ذلك أنه يجري أحداث الفصلين الأول والثاني قبل ظهور النفط، وأحداث الفصلين الثالث والرابع بعد الثروة والنفط، ومع ذلك فإنه لا يحدث تجربة الطلاق إلا منذ الفصل الأول، وفي وسط اجتماعي ممعن في تخلفه.

ولا يدل ذلك-في تقديرنا-على عدم تعاطفه مع الماضي وإنما يدل على رؤيته الجدلية لطبيعة النظام التقليدي للأسرة، هذا النظام الذي يرى فيه الرشود قابلية شديدة للإنهيار، وأرضا صالحة لبزوغ الشك الفردي. الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى تجربة الطلاق في هذه المسرحية باعتبارها فعلا دراميا معبرا عن جنين الثقافة التقليدية المنتهية إلى الشك وحتمية الإنهيار للأسرة. و «غانم» هو الذي يصوغ هذه الحتمية، ومن ثم لا بد من أن يكون ضحيتها السهلة التي تتقاذف عليها مظاهر الميلودراما الرومانسية من كل صوب، فهو مزيج من الخضوع والتمرد المسالم والعدواني، الضعف والجرأة، الإتصال والإنفصال، ويتضح هذا المزيج في علاقة بخمس شخصيات أساسية وهي الأب الذي تبرح به أشواق الإنتماء إليه في حين يتراءى له رمز للمضطهد المتسبب في شقاء أمه ومن ثم يرفضه حين جاء هذا الأب يشكو ضعفه. والأم التي استوعبت عواطفه الرومانسية الجامحة وتراءت مثلا أعلى لم يلبث أن تداعى عندما تزوجت بعد طلاقها. «ويعقوب» زوج أمه الذي لم يستطع الإستمرار. في واقع التماهي مع سلطته عندما اصطدمت فرديته الجامحة مع مطالب هذا الزوج، و«فوزية» ابنه خاله التي يحبها ويتمسك بها على أنها الحلم الذي يحلّق به فوق أنقاض الواقع ورغم ذلك فإنه يقاومها برغبة فردية مضادة طالعة من أعماق يسيطر عليها الشك وعدم الثقة والخوف والترقب. إنه يستمر في تجرّع الأثم الدرامي الذي ينهض من انهيار الأسرة التقليدية والذي جعل من غانم يضمر الشك وكأنه يضمر التحول في واقع الأسرة نفسها لدرجة باتت المسرحية صورة ميلودرامية بالغة توجه أعنف مظاهر الشك حول العلاقات داخل الأسرة المحاطة بقواعد التقديس كالأبوة والأمومة ونحوهما.

ويمكن القول: إن نضج فكرة هذه المسرحية وتماسكها يتمثل أكثر ما يتمثل في ذلك التناغم الظاهر بين مضمون الشك الذي صاغه الكاتب من خلال جدلية الإتصال والإنفصال في شخصية غانم وبين القالب المسرحي الذي اعتمد على تكنيك «الكوميلودراما» هذا التكنيك الذي استجاب لحركة الإتصال والإنفصال استجابة دقيقة بحيث كانت بداية الفصول الأربعة تشع ببدايات كوميدية تتفتح منها معاني الحياة وقيم الإتصال لكنها لا تلبث أن تكفهر بنهايات مفجعة يكثر فيها حطام الأسرة المنهارة وتنبعث منها قيم

الإنفصال.

إن ما تنتزعه مسرحية «أنا والأيام» للتجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي يبشر بإمكانات هائلة في خلق دراما الأسرة المتغيرة، وتأصيل سماتها الاجتماعية. ذلك أن كاتبها يدرك-بوعي-لعبة الصراع على الخشبة المسرحية، وأسلوب صنعتها. ويتجلّى أعمق مظاهر هذا الوعي في إدراكه لما هو جدلي في علاقات الأسرة، وإحالته إلى مواقف تتسم بديناميتها، وصياغته في شخصيات متعارضة إلى حد القسوة، واستخلاصه للبطولة الفردية المتفتحة. ولا يضير الكاتب إخلاصه الشديد لتكنيك الميلودراما، سواء في معالجته للتمرد، وتصويره للضحايا، أو في اهتمامه بأسلوب السجلين النفسي، والاجتماعي لشخصيته المحطمة، وتحريكها فوق رقعة زمنية ممتدة منذ الطفولة وحتى الشباب، أو في مزاوجته بين مواقف الكوميديا والميلودراما. لأنه رغم كل ذلك لا يمحل ملامح الجدلية الدرامية، ولا يفسد واقعيتها في الحياة الاجتماعية للأسرة. وفي تقديرنا أن ملامح هذه الجدلية هي التي استولدت أنضج مسرحيات صقر الرشود، وأكثرها إحكاما، وهي مسرحية «الحاجز».

ولا ينبغي معالجة مسرحية «الحاجز» التي عرضت في نيسان /أبريل 1966 بعيدا عن «أنا والأيام» رغم أن الكاتب يعرض مسرحيتي «المخلب الكبير» و «الطين» في العام الفاصل بينهما وهو عام 1965. وما ذلك إلا لأن «المخلب الكبير» و«الطين» معدتان عن مسرحية «المخلب الكبير» التي نشرها باللغة العربية الفصحى عام 1964 كما ذكرنا، مما يجعل مسرحية «الحاجز» هي المسرحية التي يكابد فيها الرشود تجربة جديدة، يتواصل فيها مع مسرحية «أنا والأيام»، ويعمل فيها جانبا من تحصيل الخبرة مع المسرح. فتحظى بتنقيح مفهومه الدرامي، وتركيز عناصر وحداته،ويحتل هذا التركيز ثقله الدرامي حول ذات الفكرة التي صنعت النموذج الدرامي في مسرحيتي «تقاليد» و «أنا والأيام» وهي الشك في تقاليد الأسرة، ومعاييرها الجامدة.

وفي هذه المسرحية تستمر صورة البطل، التي تفصح نموذجيته عن مواقف تتلون بمزيج من القيم الواقعية والرومانسية. وربما تلاشت المظاهر الميلودرامية المؤسية في هذه المسرحية، ولكن سيظل تحرك المواقف في أكثر من اتجاه، وتلونها بالإيقاع الشامل في تغيرات المجتمع حقيقة، واضحة

منعكسة، رغم مظاهرها السلبية-عن رغبة في الكتابة للمسرح بواقعية وصدق. وستأخذ شخصيات هذه المسرحية أبرز سمات البطل الدرامي، ليس في مسرحيتي «تقاليد» و «أنا والأيام» فحسب، وإنما في طبيعة دراما الأسرة المتغيرة بصورة عامة، وهي الشعور بالفردية.

إن خالدا في «تقاليد»، وغانما في «أنا والأيام»، وموضي مع أخيها فارس في «الحاجز» ينتمون إلى طبقة ليست تلك التي ينحدرون منها، وأسرة ليست تلك الأسرة «الحمولة»، التي يرتبطون بها، وما ذلك إلا لأنهم نماذج للوعي الاجتماعي الجديد، الذي يبشر به نضال الطبقة البرجوازية المتوسطة من أجل مثلها الأعلى. ولعل مما ينبغي ملاحظته، والاهتمام به، هو أن فكرة التقاليد التي يلون صقر الرشود صورة المجابهة معها بالأفكار والمشاعر، تقوم بمجمل التفاصيل المؤدية إلى خلق النموذج الدرامي في مجتمع الأسرة. إنها تجسيد، وتجريد لأكثر من حاجز. تجسيد للقاعدة السلوكية أو المعيارية، وتجريد للحاجز الطبقي والقرابي... والعاطفي أيضا... ولم تكن النماذج التي قطع غانم بطل «أنا والأيام» صلته بها إلا حواجز من هذا القبيل.

ولا نشك في أن ما يكسب التقاليد قابليتها فيتعدد الدلالة الدرامية، هو أنها تقع في الجانب الثقافي من البناء الاجتماعي، بحيث أنها تكتسب استمرارا، وصلابة لا يمكن زحزحتهما بسهولة «وربما أدت الثورات الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية إلى تغيرات كبرى في العلاقات الاجتماعية ولكن الثقافة قد تبقى دون أن تتغير إلا قليلا» [8]. ومع ذلك فإن للصراع الطبقي-في تقديرنا-دورا باعثا على التغير الثقافي يفوق الدور الذي يمكن أن تلعبه أشكال الصراع الأخرى، كالصراع بين الأجيال، والصراع بين المجتمعات. ولذا سنجد صقر الرشود لا يبعث في خالد بطل «تقاليد» تمرده على مشكلة الأصيل والبيسري إلا لأنه يريد التبشير بالدور الجديد الذي ستلعبه البرجوازية المتوسطة، وهو يستبق أيضا-ذات الدور مع غانم بطل «أنا والأيام» الذي تمرد على قوانين الطلاق، وقطع صلته بأعز الأمثلة الداعية إلى التساند الأسري من أجل تتويج الإحساس الفردي بالانتصار، ولو كان ذلك فوق الحطام اليائس للأسرة. والسؤال الذي تطرحه مسرحية الحاجز بعد المسرحيتين السابقتين هو: هل يستمر الدور الذي يبشر به

النموذجان السابقان، (خالد-غانم) وهل يستمر معه إيمان صقر الرشود بالبرجوازية المتوسطة ؟

ليس افتراضا أن نقول في الإجابة على ذلك إن الرشود يقلب إيمانه السابق بتلك الطبقة إلى شك واضح في قدرتها على التغيير، وبعث ملامح المستقبل للأسرة. بل إننا سنجد جانبا يسيرا من هذا الشك منذ مسرحية «أنا والأيام»، وفي مقطع من أحد المشاهد التي جمعت بين «غانم» وابنة خاله «فوزية»، إنه يطلب منها الصراحة، رغم أنه سيبدو أمامها غامضا، ضعيفا إزاء حقيقة مشاكله وهي تشكو له ضعفها، واصطدام حريتها بالقيود وتسلّم تماما بعدم امتلاك إرادتها الفردية في الوقت الذي يقف غانم أمام إحساسها اليائس موقفا متناقضا. فمرة يؤمن بمقولة حكم الزمن، «هذا يتعلق بحكم الزمن»، وأخرى يؤمن بضرورة المقاومة، والنضال «لابد من أن يكون لكم وجود... ولابد من أنكم تثبتونه.[9] وحيث أن «غانم» في هذه المسرحية لا يعدو كونه صنيعا لضرورة المقاومة التي جعلته بطلا رومانسيا متمردا في محيط العزلة، واليأس، فإن مقولة «حكم الزمن» تبقى في حواره السابق مظهرا للبارقة الشعورية الفضفاضة، التي لم تجد ما ينمي فكرتها في أحشاء بطل متمرد على الفكر التقليدي.

وحين يكتب صقر الرشود مسرحية «الحاجز» يمسك بتلك البارقة التي لمعت في «أنا والأيام»، يعمق نظرته إليها. ذلك أنه يجمع بين موقفين يتسمان بحركة التناقض الجدلي، الموقف المبني على التقليد.. والموقف المبني على حتمية التطور. ولا يتخطى الرشود حركة الأضداد في هذا التناقض من أجل خلق موقف الجمع، كما أنه لا يحرق المراحل الجامدة، باعتبار مخاطبته لمجتمع متخلف، وإنما يلجأ إلى نوع من التوفيق، بدعوة كل من الموقفين إلى مسايرة الآخر، وهذا يعني ذات الفكرة الإصلاحية الداعية إلى التعايش بين البرجوازية التجارية والمتوسطة، ولذا فإن الرشود سيرضخ لنوع من التماهي، أو المصالحة مع الواقع، بحيث سيترك التغيير مدفوعا برياح الزمن، ومعلقا بفكرة التعاقب، والتطور اللذين يحدثان في معزل عن الوعي الاجتماعي. وفي نفس الوقت ستظل الحواجز التي يشيدها التقليد، وتحتمي بها الطبقة الاجتماعية المسيطرة، قائمة دون أن يزعزعها الشك.

ويمسرح الكاتب عنفوان هذه الأفكار في أسرة «حمود العود» فيجعل

العلاقات الاجتماعية بين أفرادها، تجسيدا مسرحيا للصراع الذي تخوضه طبقة اجتماعية-ينتمي إليها صقر الرشود-يرتبط وجودها كثيرا بوجود دراما الأسرة المتغيرة، وهي الطبقة البرجوازية المتوسطة. وفي هذه الأسرة يتبلور صراع تلك الطبقة مع البرجوازية العليا بكل امتيازاتها.. وتقاليدها.. وقواعدها الأرستقراطية في القيم والأخلاق، فالمسرحية حالة من المجابهة بين المثل الأعلى للطبقة المسيطرة، التي يمثلها «حمود العود» والأم وابن العم «مساعد»، مع المثل الأعلى الذي يستظهره كل من «موضى»، و«فارس»، و«عواطف». وتعتمد هذه المجابهة على حذق بأسلوب حبكة الدراما الاجتماعية المتماسكة التي ترتكز على الدقة، والمهارة ووحدة التفاصيل في شبكة علاقات الموقف الدرامي.

إن المواجهة في أسرة «حمود العود» تنتشر مع انقسامها إلى جبهتين تتبنى إحداهما حتمية التقليد، وتتبنى الأخرى حتمية التطور. بيد أن الكاتب يبني هذه المواجهة على توازن مسرحي دقيق، قلّ أن نجد له مثالا في الحركة المسرحية. ولعل مما يجلّي هذه المواجهة ويركز مشاعرها، وأفكارها أن الكاتب يصوغها بأسلوب يجمع بين الواقع والرمز، في نفس الوقت الذي يسوق لعبة التوازن بين مواقف شخصياته، ويحركها بعناية منظمة من غير افتعال، ويدفعها بقصد من غير مباشرة، أو افتضاح. والكاتب يعود إلى ذات التقليد المرتبط بالوحدة القرابية أو القبلية، الذي كان يشكل النموذج الدرامي في مسرحيته الأولى «تقاليد». فهل ينقض الرشود هذا التقليد بنفس عناصر التنبؤ والاستباق.. أم يتخيّر أسلوبا آخر ؟؟

تبدأ مسرحية الحاجز بالتعرف على حالتين تتوغلان في قلب التقليد المتبع حول علاقة المرأة بالرجل. «موضى» البنت الكبرى تتلقى من الشباك رسائل الفتى الذي تحبه «علي الخراز» رغم أنها مخطوبة لابن عمها، ورغم أن من تحبه ينتمي إلى أسرة «بيسرية» أما الأخت الصغرى «عواطف» فإنها تكلم حبيبها عن طريق التليفون، وتبادله الغزل والحب، فيكتشفها الأب «حمود العود» حين يتنصت إليها. ولكنه لا يعارض علاقتها، لأنها تحب أحد أبناء الأسر المعروفة بالأصل القبلي. وهكذا تنتهي حالة «عواطف»، ولكن تبقى حالة «موضى» أساسا لإثارة الانقسام الدرامي في الأسرة، فقد وجدت أن من حقها اختيار الزوج الذي تريده، وانه ليس من الإنصاف أن يفرض

عليها ابن عمها، ورغم أن «موضى» تجد في أخيها «فارس» دافعا يشجع إرادتها الفردية، إلا أنها تفضل مسايرة منطق الأب في نهاية المسرحية، إيمانا بأن التغير قادم مع تقادم ا لزمن.

والمشكلة في هذه المسرحية ليست بالسهولة الظاهرية التي تقررها الحكاية: إن لها دلالتها العميقة، وصراعها المركب، ولذا فقد حظيت المسرحية بالكثير من المعالجات النقدية، فالبعض يراها تجسيدا للصراع بين الأجيال.. جيل «حمود العود» من جهة، وجيل، «موضى» و«فارس» من جهة أخرى [10]. والبعض الآخر يراها تجسيدا لأكثر من مواجهة، وأكثر من حاجز، بين «أصيل» و«بيسري»، أو بين جدد وقدماء، أو شيوخ وشبان، أو بين رجال ونساء [11]. ورغم أن هذه التأويلات تأتي على جوانب دقيقة في بناء المسرحية، ورؤيتها، إلا أننا لن نسلّم بها تسليما كاملا. ذلك أن النسغ الحقيقي للصراع في هذه المسرحية ينبض بين طبقة نموذجها الواضح «حمود العود» وأخرى نموذجها الواضح «فارس»، وأخته «موضى». والكاتب إنما يصور ميوعة الظرف التاريخي لهذا الصراع، وعزلة مواقفه المتداخلة مع تخلف الوعي الاجتماعي. فالمجتمع الكويتي يفتقر إلى وضوح الصراع الطبقي. ذلك أن الطبقات الاجتماعية «باعتبارها مجموعات خاصة فسيحة الأرجاء، تمثل عالما تقوم وحدته على خاصيتها فوق الوظيفية، ومقاومتها لنفاذ المجتمع الإجمالي فيها، وتعارضها الأصلي فيما بينها» [12]، هذه المجموعات لا تظهر حسب تحديد «جورج جورفتش» المذكور إلا في المجتمعات الإجمالية المتطورة في الصناعة، والتي تتقدم فيها الوظائف الاقتصادية، ووسائل الإنتاج. والمجتمع في الكويت والخليج العربي لا يتضمن من ملامح تلك المجتمعات شيئا. إنه مجتمع استهلاكي، لاعقلاني، تقوم أنشطته الاقتصادية على الخدمات،وتجارة السلع الاستهلاكية، وأنماطها الوسيطية، ولذا فإنه مجتمع تنفتح الحياة المادية فيه على مصراعيها لتقبل المظاهر الجديدة، في حين ينغلق الوعي الاجتماعي (الثقافة والأفكار) إلى حدّ الجمود.

وفي هذا المجتمع تختفي الطبقة العاملة وتزداد رقعة الشرائح البرجوازية لتعكس تناقضاته الجوهرية رغم قناع الثروة. ومن هنا فإن صقر الرشود ينتزع نموذج الصراع الاجتماعي، من طبيعة الظرف التاريخي الراهن، بحيث

إنه لا ينمذج الطبقة بمعناها في المجتمع الصناعي المتطور، وإنما ينمذج معناها في المجتمع المتخلف. فالأب «حمود» يعكس ارتهان الطبقة المسيطرة بنفوذها التجاري، ومكانتها القبلية، إنه صورة للنموذجية السائدة، سواء في نظام الحكم أو في مجمل الأشكال المتحالفة معه. أما «موضى» مع «فارس»، و«عواطف» فإنهم يعكسون الذات المغايرة، أو الاتجاه الطبقي المغاير في المجتمع.

وبما أن الكاتب لا يرصد الحالة المتبلورة في صراع الاتجاهين السابقين، وإنما ينصت لذبذبات التغير في حالة من التخلّق، والتكوين، التي لم تتبئ بعد عن واقعها، فإن جوهر المغايرة بين الاتجاهين سيظل أقرب إلى المغايرة في طبيعة الوعي الاجتماعي. بحيث أن الصراع مع «حمود العود» لن يكون حول مركزه التجاري، ومكانته الاقتصادية، وإنما سيكون حول أفكاره وثقافته. وهذا الضرب من الصراع أكثر جدلية، وأوغل في صميم الشكل المسرحي. والسؤال الذي يمكن طرحه الآن هو: كيف يحدد الرشود ميوعة هذا الصراع، وما هي إشكالاته في مثل هذه المسرحية ؟.

جوهر هذه الميوعة تكشفه، النظرة الجدلية التي يتوجه بها صقر الرشود نحو هذه المشكلة، فهو سيعترف بحق كل من الجبهتين المتقاومتين في البقاء، وسيقرّ لهما بنوع من التوافق والمسايرة. أما وسيلته في ذلك فهي إعمال الصنعة المسرحية في بناء شخصيات تتوازن مع اتجاهات الصراع الاجتماعي، وخطوطه بدقة وإحكام. ومن أجل متابعة هذا البناء يمكن البدء بشخصية «حمود» الذي نراه نموذجا حقيقيا، منتزعا من وجود الطبقة البرجوازية التجارية، ذات الامتداد القبلي. وتمثل هذه الطبقة في الكويت الكثير من الأسر المتحالفة مع النظام، أو المتماهية معه في السلطة. و«حمود» في مسرحية «الحاجز»، يعكس موقفها من التغيّر، إنه ينحاز لحتمية التقليد، والمحافظة على المكانة الاجتماعية، ويقف رافضا للتطور، ولكنه يعبر أيضا عن حيرة شديدة من مشكلة ابنته «موضى» لا يجرؤ على المجاهرة بها، لأن الجهر بها قد يطيح به. فما الذي يجعل موقفه على هذا النحو ؟؟.. إنه الإيقاع المتسارع للتطور، والإحساس الغامر بالزمن، فهو شخصية نابضة بالحياة، زاخرة بالمعاني المسرحية، رغم سلفيته، إنه يشعر بوطأة الحاضر، وتملّك الماضي، ولذا تخلق جديدات الحياة المتطورة حساسية شديدة في

نفسه، يتلقاها بهذه العبارة البليغة الدلالة.

«هذي حكاية لا خبرناها ولا سمعنا فيها من قبل».

إنه يقولها خمس مرات تقريبا، طوال المسرحية، مرة يردّ بها على فكرة التطور التي يدعو إليها ابنه «فارس.» ويقولها حين يستبد به التنكر من سلوك ابنه، وخاصة حين يدرك بأن «فارس» يعلّم أخته الرقص. ويقولها حين يبدي ابنه تبرمه من التجارة، التي فرضها عليه، ثم يقولها حين يرفض الحفلة التي سيقيمها «فارس» لأصدقائه في البيت، لأنه لا يقبل الجمع بين الرجال والنساء، ولا يقرّ بالرقص المشترك بينهم، ويقولها أخيرا في نهاية المسرحية حين يواجه ثورة ابنه الذي لم يعد قادرا على معايشة الجمود في الأسرة.

ومثل تلك الحساسية المناقضة للتطور ستحدث ردة فعل عنيفة في موقف الأب من مشكلة «موضى»، التي أحبت ابن الأسرة «البيسرية»، لأنها ستخلّ بأعز المثل في وعيه الاجتماعي، وهو الأصل القبلي، بل إنها ستهدد وجوده ومكانته كما يقول بنفسه:

«خَمّلَتْهَا عُودَة تَبِيّنا نْضِيّع.. بْتسَوّينًا مثل الحمام الدَشيّ اللّي ماله أَصُلْ».

ولا شك أن ذعر الأب من المساس بتقليد الأصل القبلي لا يرجع إلى فكرة التناقض بين الأجيال، وإنما يرجع إلى الشعور القوي بالأرستقراطية الطبقية، لأن زواج ابنته من «علي الخراز» سيفقده الجانب القوي في هذه المكانة، وهو يصف موقفه المحافظ على هذه الأرستقراطية حين يقول لابنته:

«تَدْرِيْن اليوم إشْكُبُرْ فَشْلِتيْ يوم جَانْي هذا.. هَاللّي دازتّه يَخْطبك.. الَحفِيْز كِلَّه متروس في أجاوِيدْ وخَلْق. من تِكَلّمْ عنّك كِلّهُم قاموا يطالعونيْ.. دَكَنِي العَرَقْ.. ماكِنّي على وَجْه الأرض.. هاللّي دَازِته ما فيهم واحد ما يْعَرْفَهْ.. تَدرين شْيَشْتَغُل جَدّه قَبُلْ.. صَغّارْ.. يْرَقّعْ جدُور.. الله أكبر.. قلي يا الدنيا حَدِرْ فوق»[13].

ولا يخفي النزوع الطبقي عن هذا المنطق، لأنه يؤكد على حتمية الإذعان لأرستقراطية «الأجاويد» ورفض المساس بفكرتها الراسخة. بل أن الموقف السابق لا يدين بفكرة السوية ولا ينسجم مع الجذب المتوازن الذي يقرّ به «حمود العود» نفسه حين يقول:

«أَهَلْ هـالَوقْت إحْنـا ويّاهُم مْيَوّدين حَبلْ لِينّ شَدّوهْ رَخِينَاه، ولِينْ رَخُوهْ شَدِينَاه، تَحمّلي.. تَحمّلي يَنْقَطَع.. خُوَفْن لَيِنقْطَعْ وتِنْدَمرْ الدنيا نَاخِذ ونْعطيْ شِنْسَويْ..».

ومثل هذه السوّية التي يتذرع بها «حمود العود» أكثر من مرة في المسرحية تناقض سلوكه، المتطرف مع ابنته «موضى»، وابنه «فارس»، فالأولى يحول بينها وبين الزواج الذي تريده، والثاني يحول بينه، وبين الحفلة التي يريد إقامتها لأصدقائه في وسط البيت. وعلى الرغم من هذا الموقف، فإن الكاتب يسرّب إلى هذه الشخصية حيرة لا يجرؤ على التصريح بها. إنه ينكفئ عليها، رغم أنه يفصح عن أسرارها مع زوجته «نورة»، ومصدر ذلك يكمن في ضرب من النزعة الإنسانية التي يعبر عنها «حمود العود» والتي بعثت في داخله إحساسا بعدم الجدوى من صدّ موجات التطور. وقد أعد صقر الرشود لتمثل هذه النزعة بفكرة غاية في الذكاء، وهي أنه جعل الأب يقرّ بالحركة الأمامية للزمن التي تعني بالنسبة للكاتب، أن حتمية التطور أو التمرد، إذا كانت تمثل مظهرا ثانويا في التناقض مع حتمية التقليد، أو الانقياد، فإن ذلك لا يعني أن هذا المظهر الثانوي لا فائدة منه، وإنما يعني بأن المستقبل كفيل بإحالته إلى المظهر الرئيس بحيث سيؤدي انتصاره إلى تغيّر كيفي هائل. وهذه هي الفكرة التي ستنمو معها شخصيات المسرحية جميعها في الفصل الثاني، وخاصة الأب «حمود».

لقد كان «حمود العود» في الفصل الأول يبدي تذمره من الزمن الراهن، ولكنه منذ بداية الفصل الثاني يبدو أمامنا شخصية يتوحد في داخلها خليط من الشعور بدينامية الزمن، والإحساس بالحيرة والتخاذل أمام معطيات التعقل، ففي حوار طويل بين أفكاره، وأفكار زوجته «نورة»، يكشف عن جانب من التنازلات التي بدأ يقرّ بها دون أن يعلنها، أو يمارسها. فهو يرد على زوجته التي تحرّضه على التشدد، وتزويج «موضى» من ابن عمها بالقوّة، فيقول:

«أَخْ.. . الوَقْت أُهُو البَلْوي.. وَقْتَهَا مُبْ وَقْت غَصُبْ.. زِمَانْهَا غِيرْ زمانًا.. نَظْلِمْهَا يا أم فارس».

وبذا فإن «حمود العود» يقرّ بأن الظرف الزمني يتخطى موقفه السابق، إنه ظرف يقتضي وجود الإختيار الحرّ، وليس استلابه. ولذا يعتبر من

الظلم إكراه «موضى» على الزواج بمن لا تحب.. . ولكن إلى أين يقود هذا الإقرار ؟. إنه يقود إلى الحيرة التي يعبر عنها بقوله:

«لا آقدَرْ آعطيِها اللّي آبّيه.. ولا آقْدَر آعطيها اللّي تَبّيهْ..».

مثل هذا الموقف الحائر، يأتي حصيلة تنازل غير معلن من الأب يبديه للزوجة وحدها، حين يظهر لها تعاطفه مع ابنته «موضى»، وخوفه عليها، وثقته باتزانها. فالأم تتوجّس الحذر من أن تهرب ابنتها مع «علي الخراز»، ولكن الأب يؤكد على أنها لن تفعل ذلك لأنها ابنة «أصل». وحين ترد عليه بأن أصلها لم يردع جانب حبها لعلي الخراز يقول:

«لي حَبّتَهْ إكَفْرتْ ؟النفس تِهْوَى.. تِعشق... ما يْردْها أَحَد.! !»

ولن يقف «حمود العود» عند حدّ التسليم بحبّ ابنته، بصورة تنتكس بموقفه السابق، الذي قال فيه: (ما آرْضَاها لو علي قَصّ إرْقُبتي.. . الخ) وإنما يتعدى ذلك إلى التشكيك في قانونه القبلي، الذي يتمثل لنا في كثير من مواقف الحوار بينه وبين زوجته.

وتكشف هذه الشكوك التي تبزغ في أفكار «حمود العود»، عن التنازل المؤقت، وغير المعلن. كما تدل على اختباء نزعة إنسانية أثيرة وراء أقنعة الطبقة المسيطرة، ومعاييرها الجامدة. ولكن رغم هذه النزعة فإن «حمود العود» يتركنا أمام مشكلة واضحة، نجدها في ازدواجيته. ذلك أن تبدل الموقف الرافض إلى موقف متنازل متشكك في ذرائع التطرف الجامد، عملية لا يصحبها منطق مقبول، ونكاد نقول إنه تبدل مفاجئ لا يتناغم مع الدائرة السلفية التي يكاد صقر الرشود يغلقها حول شخصية الأب طوال الفصل الأول. فما الذي يسوّغ تبدلا كهذا ؟ هل هو نمو الشخصية، أم الانجذاب نحو المفاجأة المثيرة للتأمل ؟ أم غير ذلك كله.. ؟

نعتقد أن هذا الإشكال تتحصر ذريعته المسرحية الخالصة في الجدلية التي لا يدعها صقر الرشود تغادر الخشبة المسرحية. فالمثل الأعلى الجوهري الذي ترتكز خلاصته في شخصية «حمود العود» لا ينفي، رغم انتصاره، فكرة أن المستقبل غير كفيل باستمرار هذا المثل أو انتصاره. فهو يثبّت مواقعه، ولكنه ينبئ بنقيضه. ومن هنا فإن موقف «حمود العود» الذي يقر بالشك في التقاليد، والمعايير، ينطلق من مبدأ حتمية انهيار النظام القديم، وزوال مثله العليا. فهو إذن نذير بالموقف القادم من وسط الموقف الراهن،

الذي يعارضه تمام المعارضة.

ومن ثم يزول الإشكال السابق لأن «حمود العود» سيدع شكوكه للمستقبل وحده.. . بينما سيخلص لموقفه الراهن الذي يرفض فيه زواج «موضي» من «علي الخراز». إنه لن يتخلى عن ابنته خوفا على ضياع مصالحه، تماما كما يقول لابنه الذي أراد أن يقنع أباه بتزويج «موضي» ممن تحب: «نضيع إحنا.. . يتبرّون منّا أقاربنا، يعادونّا كلّهم.. يا بوك نساير الوقت..» فهو غالبا ما يردّد مفردات الضياع والخسران، وعدم الربح، والنزول إلى «ساير الناس»، حسب التعبير الشعبي.

والحق أن شخصية «حمود العود» حين تتشبث بهذا الموقف تجمد في مشهد الانتظار والترقب السلبي. لقد بدأت ترفض حتمية التطور، وتتمسك بالتقاليد القبلية، ومصالحها الاجتماعية، ثم استظهرت شكوكها وتنازلاتها، وأخيرا لم تجد غير فكرة مسايرة الوقت التي تعوّل على الإرادة غير الواعية في التغير.. . وفي ذلك سر جمودها، وافتقارها إلى عنصر التنبؤ الخالص الذي تتميز به أغلب شخصيات الرشود في أعماله المسرحية. فالشكوك الداخلية السابقة لا تقوم بوظيفة الدفع لسلطة «حمود العود» القهرية أو إضعافها، وإنما تقوم بوظيفة العنصر التنبئي، غير الواعي، الذي يرتبط بفكرة الحركة الأمامية للزمن، وأن التغير مسألة متحققة دون التمرد، وقسوة الثورة.

ونعتقد أن شخصية الأم «نورة» هي الامتداد العمودي لتزمت الأب، ولموقفه المغلق، فقد جعلها الكاتب تشبع الجانب الذي يتطرق إليه الشك في سلوك الأب مع ابنته «موضي.» فبينما يسرف «حمود» في الإعلان عن حب ابنته، وإظهار المعاملة اللينة، والإعجاب الأبوي برزانتها، والزهو بتعقلها، تكون الأم «نورة» عكس ذلك تماما، بحيث تتخذ الموقف، الأكثر تشددا مع «موضي». فلا تغفر لها علاقتها البريئة مع «علي الخراز» بل تقسو عليها، وتطلق المشاعر النابية من تصرفها، وتردد قولها: «إما أنّ الله يَسْتِرْ عَلِيكْ، وإلاّ إنّه ياخْذِك»، لتعبر عن نقمتها الشديدة، وموقفها المتعنت.

ويظل الموقف المتعنت للأم صوتا يوقظ الجانب المتسامح في شخصية الأب، لدرجة أنها تقول أمام الأب مخاطبة ابنتها «موضي:< «آه يا لِيتْنيِ أبوك مُب أمك» لتعيد بناء الموقف المتشدد، وتبقي تصميم المركز الأبوي

على تنفيذ السلطة الكابحة للإرادة الفردية. ورغم أن الموقف المتعنت للأم لا يثير المخاوف من تبديد سلطة الأسرة، والإخلال بمكانتها الأرستقراطية، إلا أنه يعبر عنها بصورة غير مباشرة. فالأم التي يفرزها المجتمع التقليدي في الخليج العربي، هي التي تحمل حساسية التلاشي مع الولاء للآخرين، بحكم أن وقوعها تحت سيطرة الرجل، يجعلها متماهية بقوته، مقرّة بتفوقه لأسباب دينية واجتماعية. ولذا فهي غالبا ما تحتفظ بالموقف المتعنت في حالة ما إذا استعادت صورة التلاشي من خلال زواج ابنتها-وليس ابنها-، بمن لا تقرّ له بالتعاطف.

وقد استجاب صقر الرشود لتلك الخاصية السوسيولوجية في شخصية الأم، فصاغ منها شخصية واقعية سواء في حوارها النابض بخصوصيات مشاعر النساء، أو في ارتباطه بالسلوك التلقائي. وعلى هذا فإن «نورة» ستذكرنا بأم الفتاة في مسرحية «تقاليد» التي رفضت أن تزوج ابنتها لابن الأسرة الفقيرة، رغم انتمائه إلى أصل قبلي، ورغم انتماء هذه الأم إلى الأسرة البيسرية. ذلك أنها تعبر في موقف كهذا عن خوف من تلاشي المصلحة الاقتصادية للأسرة. وهو الخوف المشترك بينها وبين الأم «نورة» في مسرحية «الحاجز». وكل ما هنالك أن هذه الأخيرة تتذرع بفكرة التقاليد القبلية، وتتقنع بها.

وحين ننتقل إلى الذات المغايرة لاتجاه الأب والأم سنجد أمامنا «موضي»، و«فارسا»، و«عواطف»وهي شخصيات تنبئ بظهور طبقة جديدة، تتميز بعقلانيتها في امتلاك إرادتها الفردية. بيد أن خطواتها تتواقت بالمصير الذي يقرره الأب، والفلسفة التي يواجه بها حركة التغير، وهي «مسايرة الوقت»، واتباع «سلك الديرة» وعدم خلط «الحابل بالنابل»، الذي يعني عدم التزاوج بين الأصيل والبيسري. إن هذه الشخصيات تجمد مع جمود الأب، وتترقب، وتتكفئ مع العزلة التي يفرضها. رغم أنها طوال المسرحية تصوغ لنا أيديولوجية مغايرة لأيديولوجية «حمود العود»، و نقيضه لها تماما.

إن حب «موضي» لابن الأسرة البيسرية، ورفضها لابن عمها، يعني معارضتها للقانون القبلي، والسلطة الأبوية. إنها تنطلق من إرادتها الفردية حقا، ولكن لا تجد ما ينضج هذه الإرادة في الظرف الاجتماعي الراهن. ومن ثم تختار العزلة، والإذعان إلى فكرة «مسايرة الوقت»، والعزوف عن

الزواج ممن تحب بإرادتها، أو ممن يفرض عليها. وهذا الموقف، قد لا يرضي جماع السلطة المتمثلة في الأب والأم، ولكنه لا يغضبها أيضا. لأنه لا يخرج عن قانونها.

وإذن فإن «موضي» شخصية ذات علاقة جدلية بالأب «حمود العود»، لأنها تعارضه، وتسايره، وتخرج عنه ولكنها ترتد إليه أيضا، وهي علاقة يصورها الرشود بدقة شديدة، لأنه يجعل لها جذورا في وعي الشخصيتين. فالأب-مثلا-غالبا ما يتمثل صورة أمه المتوفاة في ابنته «موضي». لأنه أطلق عليها اسمها، ووجد فيها مثالا للتعقل والرزانة والهدوء. وهذه صفات تصدق على شخصية «موضي»، بحيث ستجعل تمردها اللاحق، مكتسبا بالشكل القشري. وليس أبلغ على تواصل الوعي بين «حمود العود»، وابنته من موقف كل منهما حول الرقص، فالأب يتنكر له، ويعتبره من باب التقليد الأعمى. وحين يحذر «موضي» من هذا التقليد، يجدها مسايرة لأفكاره لأنها تقول له:

«مُبْ مِنْ طَقْ طَبله قَال آنه قَبْله.. مُبْ كِلْ شَىْء نِشُوفه إنْسَوّيهْ..»(14)

وعلى هذا النحو فإن «موضي» لا تخلو-منذ البداية-من كونها امتدادا لوعي أبيها، وتلاشيا في سلطته. ولذا كان موقفها في نهاية المسرحية منطقيا، يتناغم مع علاقتها الجدلية به. ذلك أنها تحاصر بعزلة شبيهة بعزلة الأب. وهي عزلة الانتظار والترقب، وإرجاء التغير إلى تقادم الزمن، وتبدل الظرف. إن «فارسا» يجاهد من أجل إقناعها بالتمرد على سلطة أبيها، ولكنها تتكفئ في حالة رومانسية يختلط فيها الامتعاض بالتفاؤل، والضعف مع الصبر. ويتضح فيها خسران الحرية الفردية، والتواكل في نوالها على الآخرين، مع الاقتصار على رمز رومانسي للفعل المؤدي إليها، وهو «الحياكة» التي وجدت فيها فعلا لنسيج الأيام، واستباق الزمن، وخصوصا حين انصرفت إليها في همّة، مع نهاية المسرحية متأملة ما وراء الحاجز الزجاجي في صالة البيت.

ولعل شخصية «فارس»، تصلح أن تكون مقابلا للأم «نورة» بحيث أنهما تمثلان جانبا في صنعة التوازن بين القوى المتصارعة في هذه المسرحية، تلك الصنعة التي يمكن ملاحظتها بين شخصيات المسرحية، ومواقفها. فكما كانت «موضي» مقابلا لأبيها، «مساعد» مقابلا لـ «عوا طف»، فإن

«فارسا» في خطواته من السطحية إلى التطرف، إلى الانكفاء والعزلة، مقابل لأمه، التي كانت في بداية المسرحية، امرأة عاجزة عن السيطرة على ابنتيها لدرجة لا تسمع البنت الصغرى «عواطف» لها أمرا. ثم ما لبثت أن اتخذت الموقف المتشدد. وانتهت المسرحية أخيرا-بموقف ليس من صنعها.

ولا تختلف الخطوات السابقة للأم عن خطوات «فارس» فهو الابن «الذكر» الوحيد في الأسرة، حظي باهتمام الأب من أجل احتوائه في عالم التجارة التي درسها في الخارج، رغم اختلاف ميوله عنها. وأمتثل للكثير من مظاهر التطور، بحكم ثقافته الأوروبية، ولكنه منذ بداية المسرحية يبدو عاجزا عن التغيير، فهو لا يستطيع إقناع والده بحتمية التطور، أو بجدوى تعلّم الرقص، ولكن رغم ذلك فهو يمثل مضمونا، فصيحا للأيديولوجية الدالة على مدى تقبله لأفكار التمرد على الأرستقراطية، والرفض لقوا نين الأسرة «الحمولة»، ومعاييرها.

إن أكثر ما يتميّز به الموقف الذي تختطه شخصية «فارس» هو التلقائية، ونعنى بها جرأة الإفصاح، وعلانيتها الصريحة، وتفاصيلها المتوالدة دون تخطيط. ففي البداية يكشف «فارس د عن شعور واضح بعدم سويّة الواقع أو «سلك الديرة»، لتتصاعد من ثّم علانية هذا الشعور فتصبح تأكيدا على خطل الحياة وانحرافها. والوعي بهذا الشعور لا ينقصه الوعي بمطلب الاتجاه الصحيح في الواقع، وأدراك أزمته الجوهرية، وهو غياب الحرية الفردية التي تعنيها عبارات «فارس:<

«الواحد مُبَ حُرّ مع نفسه.. . إما يِتْبَع هَوَاه وينْجَحَ، وإلاً إذا عاكس هَواه يِضيِّع.»».

إذن فإن «فارسا» يعبر عن مبدأ صريح، جازم، رسخ في الكثير من المجتمعات من خلال ظهور الطبقة المتوسطة التي حملت لواء الدعوة إلى الحرية الفردية. وفي هذا المبدأ تتجوهر رغبة الانفصال عن الطبقة التجارية «القبلية د التي ينتمي إليها «فارس.» وقد بلغت قدرة الكاتب على تصوير هذا الجوهر حدا بليغا حين أصبحت العادة السلوكية التافهة «التونون» مجالا للتعبير عن الصراع بين السيطرة (الأب) والفردية (فارس). أما لعبة «الخشيشة» أو «الصادة ما صادة»[15] فهي الصورة التعبيرية الموحية بالمواجهة القائمة بين رغبتي السيطرة والفردية، والحرب الناشبة بينهما. ولكن هل

المواجهة بهذا القدر من التكافؤ، والتوازن الذي تعنيه تلك اللعبة بإيحائها الذي يحيل طرفي المواجهة، أو رغبتيها إلى لعبة تدور بين الاختفاء والظهور، المبادرة والإجفال، التمسك والتفريط ؟..

إننا نراها غير متكافئة على خلاف ما توحي به الصورة السابقة التي صاغ بها «فارس» خلافه مع أبيه. ذلك أنه يظل أضعف من الأب، وأكثر منه محاصرة بالعجز. ورغم أن الأب يحاصر بعجزه أمام حتمية التطور إلا أنه ليس كعجز أبنه، لأن الأول قادر على صنع موقفه الراهن بمركزه الأبوي، ونفوذه الطبقي، بينما يفتقد «فارس» هذه القدرة. فهو حين يدرك حاجته إلى الفردية المفقودة لا يقرن ذلك بآي موقف إيجابي، وإنما يقول لأبيه الذي يسأله عما سيفعل بعد ذلك:

«والله فِكرِى خَالى.. الْحين مَا يِشْتِغل.. مِتْوقِفْ».

ويستمر جمود «فارس» وتوقفه، وعدم جديته، بحيث أصبح كلامه بالنسبة لأبيه «خرابيط» وبالنسبة لأمة «عبو»، لأنه لم يكن يسلك طريقا منطقيا مؤديا لإقناعهم بأفكاره الجديدة. ومع ذلك فإن الرشود يقلب هذا الموقف بصورة درامية. فيخطو بشخصيته نحو التمّرد بعد سلبيتها السابقة. لأنه حين وجد نفسه غير قادر على إقامة الحفلة، أو تحقيق أي اختيار حرّ في البيت يندفع إلى مقاومة التبعية بمفرده حين يقول:

فارس: قِلْتَ لك هذى استعباد.. . آنا آروح مِتَى ما آبّى آروح وآمشي في أي وقت يَعجبنى... مدرسة فَرَضْتُهَا علىّ.. إلاً التجارة.. إلاً التجارة.. . وما بيني وبينها التجارة صلة إلا أنً أبوي تاجر.. تِستَخْدِمنًى لمصلحتك [16]».

لقد أقترب فارس كثيرا من نموذجه الطبقي، ونوال سلوكه الفردي المقاوم. ولعلّه هنا أكثر تنبؤ بانتصار طبقة جديدة تحقق انفصالها عن التبعية للنظام القديم، وتنال حقوقها الاجتماعية دون وصاية مباشرة من أي طبقة أخرى. ولكن هذا لا يعني أن الرشد يقدم «فارسا» على أنه شخصية من النمط الثوري. إنه يصوغ تمرد أفكاره، وتبرّم مشاعره دون أن يرتقي به إلى ذلك النمط.

وكما أن موقف الأم المتشدد لم يكن صانعا لنهاية المشكلة، فإن موقف «فارس» المتشدد لم يصنع شيئا لذات المشكلة. ذلك أن عصيانه السابق لأبيه لم يغير جوهر المشكلة، فهو لا يستطيع إقناعه بإقامة الحفلة، ولا

يستطيع إقناعه بضرورة تزويج «موضى» ممن تحب، بل إنه لا يستطيع إقناع أخته-نفسها-بضرورة الوقوف معه في مواجهة الأب كي تنال اختيارها. ولذا يقع «فارس» في عزلة، وتتحول أقصى معاني التطرف لديه إلى ضرب من التحفّز أو الترقب غير المستقر، لأنه بدأ يشعر بالاغتراب في بيته، كما يقول لأخته: «ما بلاقى لى مكان.. . إنتِ ما إنتِ معَاى.. .» وبدأت صلابته تفقد حدتها حين يصرف بصره عن لحظته الراهنة إلى فكرة «المحاولة»، وإن «بالإمكان ترك أشياء»، التي تعني في جانب مّا.. «مسايرة الوقت» وترك الأشياء الممكنة للزمن الكفيل بتغييرها. والموقف الأخير لفارس في نهاية المسرحية سيكون موحيا بوضوح هذا المعنى، لأنه ينزوي في غرفته، ويبدأ بتشغيل الموسيقى في الوقت الذي تستلم «موضى» رسالة من حبيبها، ثم تنسدل الستارة مع انتهاء هذا الحوار:

«فارس: شِنْهُوَّها المَكتوب ؟

موضى: مِنْ عَلىِّ.. هاللّىِّ في حِجْرتك شِنْهِىّ ؟

فارس: موسيقا..».

ونعتقد أن فكرة التوازن، وصنعتها، تبلغان ذروتهما في هذه النهاية، فقد استعاد فارس هدوءه مع صوت الموسيقى، وأصبح الموقف مليئا بإشعاعات الترقب و «موضى»التي سايرت أباها لا تزال تبقى علاقتها بمن تحب، وتستلم منه رسائله. فهما ينتظران أو يلتقيان في محطة واحدة. وهما يتحفزان نحو مستقبل واحد.. . ويتطلعان إلى حركة واحدة من التغير. وليس «المكتوب»، أو «الموسيقى» إلا رمز الخيط الدقيق في بقاء الاتجاه المغاير الذي تنبئ به شخصيتا «فارس» و «موضى».ذلك الاتجاه الذي لا يدل على صراع الأجيال، بقدر ما يدل على إرهاصات ظهور الطبقة الجديدة، وانتصار مثلها الأساسي، وهو الحرية الفردية.

إن العنصر الدرامي في شخصيات هذه المسرحية يكتسب قيمة مأساوية في جوانب من تجلياتها، وخاصة حين ترتفع حساسية الخيال الفني إلى الحد الذي تبلغ فيه مرحلة الإحساس الواعي بالمشكلة المؤسية. فالابن «فارس» يبدو على وعي بأن مشكلته إنما تنحصر في وجود الحاجز الأيديولوجي بينه وبين أبيه، فيقول:

«اللّى آفهَمه تِعْتبَرُه خرابيط واللّى تِفْهمَهْ إنْتَ آعتِبره آنا خرابيط، إهْنيهْ

العِلّة، وإهّنيةِ المشكلة، بِيّنا شَىّ يَفّصلنا بالنص.. زِمن.. مكان.. طُوفَه.. مادرى.. . إهُوّ اللّى يِخلّى مفهومي يتحَوّلْ في نظرك إلى خرابيط، وبالعكس.

أما الأب «حمود» فيحدد وعيه بالمشكلة من خلال مداخلات الجو النفسي البازغ في شخصيته. إنه مشدود إلى موقف يخلص فيه لأرستقراطيته، ومشدود أيضا لفكرة «مسايرة الوقت»، ولذا فإنه يرسم ظرفه النموذجي الراهن بقوله:

المجنون مُجنون والمطيور مطيور واللّى سِلَمّ، واللّى ّضيع ولِدَه جِحَدّ عادات أهلِه وجِدّانه وتَرِكْ رقصهم وتِعلّق بالشيطان، ولا إحنا فُوق ولا إحنا حَدُرّ معلّقين بملاّلِة لا نقْدَرّ إنحدرِ ولا نصعد».

والأب محق في تحديد المشكلة على النحو السابق لأنه نموذج قدّر له أن يتعايش مع مثلين، أو نظامين اجتماعيين: النظام التقليدي القديم، الذي تنتصر فيه معايير الجماعة، وتقاليد المكانة المتحكمة في المجتمع. والنظام الجديد الذي ينذر بانتصار الطبقة البرجوازية المتوسطة. وتتوزع هذه المعايشة ملامح الانقسام والحيرة، وعدم الثقة بانتصار أحد النظامين. حتى ليبدو الجميع دون استثناء في وسط بينهما، كما لا حظنا من التحليل السابق للشخصيات، عندما كانت أفكار الأب تقرّ بجانب من أفكار «فارس» و «موضى»، والعكس أيضا. وهذا يعني بأن أيديولوجية المجتمع الكويتي في هذه المسرحية معلقة، لم ينفذ إليها حسم واضح في ظرفها الراهن، وهو الظرف الاجتماعي الذي اختصرته صورة «الملاّلة»[17] كما عبر بذلك «حمود العود»

والابن «فارس» محق أيضا في تحديد المشكلة بوجود الحاجز بين اتجاهين متعارضين في الوعي الاجتماعي، ومنفصلين بحكم ظرفي الزمان والمكان، كما أفصحت عن ذلك عبارته: «بيّنا شَىّء يَفّصلنا بالنص.. . زمن.. . مكان.. . طوفة.. . ما آدرى». بيد أن هذا التحديد من الجوهرية بحيث بات يستقطب جماع رؤية الكاتب وينتزع أدق معاني الحسّ الطبقي. وآية ذلك أن صورة «الملالة» السابقة لا تتنامى في ذهن الكاتب، أو في قالبه الدرامي، بقدر النموّ الذي يصاحب فكرة «الحاجز»، حتى إن الكثير من الجمل التعبيرية الموحية في الحوار، تنتزع مباشرة من هذه الفكرة، ومن اشتقاقاتها النامية.

وفوق ذلك فإن الكاتب يعمل أدق وسائله المسرحية من أجل إبراز الحاجز بين اتجاهي الوعي الاجتماعي، كما نجد ذلك في تجسيد «الشباك الزجاجي» على أنه الرمز الدرامي، الذي يصاحب نمو الفكرة وتكاتف المعاني حولها، وتكنيك هذا الرمز عند «صقر الرشود»ينطوي على تأثر واضح برموز «هنريك أبسن» كالبطة الجريحة في «البطة البرية» والمسدس في «هيدا جابلر» والسراج الذي تنيره «نورا» في «بيت الدمية»، والبحر في «حورية البحر». وكأن الكاتب قد استوعب بقدرة جيدة مرحلة الكاتب النرويجي، التي جمعت بين الواقعية والرمز بأسرهما. مما جعله يخلص لها في مسرحية الحاجز بصورة ملحوظة. ولعل قدرة الاستيعاب، والتمثل هي التي جعلت الرشود، يصوغ رمزه بدقة محكمة، وتلقائية أصيلة، تفوق غيره من الكتاب المعاصرين له في الحركة المسرحية. والذين حاولوا مثله اقتحام أسلوب الرمز الدرامي كحسين الصالح في مسرحية «اشرأيكم يا جماعة»،ومحمد عواد في مسرحية «كرسي عتيق».

إن سمة الرمز الدرامي في مسرحية الحاجز ليست في اشتباكه بالواقع الذي تجول فيه شخصيات المسرحية فحسب، وإنما في قدرته على تكثيف عالم الأفكار، وتعميقها إلى حد التركيز، والتصوير الشعري، الذي جعل الإيحاء في جعل الحوار متعانقا منتشرا منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها، وهناك سمة أخرى في استخدام الشباك الزجاجي رمزا، وهى أنه يقوم بدمج مشكلتي «فارس» و «موضى»، وتوحيد هاجسهما بصورة عضوية. إن «موضى» تستلم رسائل حبيبها «علي» من وراء هذا الشباك، ولذا تكون دائمة التعلق به، والنظر إليه والانتظار بجانبه. أما «فارس» فلم ندرك أهمية الشباك بالنسبة إليه إلاّ حين أراد الاحتفال مع أصدقائه في البيت، لأنه وجد ضرورة فتح الشباك للحصول على مكان يتسع للحفلة، بحيث تتصل الصالة الداخلية بالحديقة الخارجية. وتعبّر لنا «موضى»، عن توحد مشكلتها مع مشكلة أخيها في هذا الشباك، حين تقول:

«الشبّاك ما انْفَتَحْ وإلاّ كان ما صاْر مِشْكِلْ.. حاسّة بأن هالشباك يكّوِّن لنا شَىء مُهمّ.. تَبّىْ تَفْتِحَه للحفلة وأنا بَفْتَحِه للحفلة... أنا وأنت واحَدْ ما أحد قادر...».

وبإمكاننا أن ندرك معنى الرمز في هذا الشباك الزجاجي، فهو الحاجز

غير المرئي للعزلة التي يفرضها الوعي الاجتماعي الجامد، المتمثل في «حمود العود» بعد أن وقف حائلا دون قيام الحفلة، وزواج «موضى» ففي انفتاح هذا الشباك يتمثل خروج «فارس» و «موضى» نحو الحرية الفردية التي تراءت مثلا وخلاصا لهما طوال المسرحية. وفي إبقائه مغلقا إبقاء لهما في العزلة والعجز والسلبية.

وليس من الغلوّ بعد ذلك كله، القول بارتباط تجسيدات الجمع بين الواقع والرمز، وتفاصيلها المحكمة، بقدرة الكاتب على انتزاع ما هو درامي في تقاليد الأسرة ومعاييرها، التي تحكم طبيعة الوعي الاجتماعي بين أفرادها. ولعل أبلغ مظاهر موهبة الكاتب لا تكمن في إبداعه للعنصر الدرامي الواقعي من خلال نموذج الشك في تقاليد الأسرة المتغيرة فحسب، وإنما تكمن في قدرته على إحالة فكرة الشك في التقاليد إلى تجسيد مسرحي خالص، يتّسم بجلاء بالنزعة الإنسانية، دون المشكلة المحلية، وحدها. مما جعل التناقض الجوهري بين النظامين المختلفين للوعي الاجتماعي) التقليدي والفردي (صورة شاملة لظرفين اجتماعي وتاريخي في مجتمع الكويت والخليج العربي. وقد أغرى النموذج الدرامي الذي أتى عليه صقر الرشود عددا من كتاب المسرحية المحلية[18]، ولكنهم لم يبلغوا ما بلغه، سواء في وضوح موقفه الفكري، أو في نضج رؤيته المسرحية بشتى وسائلها المجسدة للمشاعر والأفكار.

6 جدلية القوى الدرامية في انهيار النظام التقليدي للأسرة

سيختلف النموذج الدرامي في ثلاث مسرحيات لصقر الرشود وهي «فتحنا» و «المخلب الكبير» و «الطين» عن النموذج الدرامي الذي تتبعنا ملامحه في مسرحيات «تقاليد» و «أنا والأيام» و «الحاجز»، فبدلا من أن يكون قالب دراما الأسرة المتغيرة منتزعا من فكرة الشك في الحتمية التي تفرضها التقاليد، أو المعايير، سيكون هذا القالب في «فتحنا»-المخلب الكبير-«الطين» مشتقا من التوغل في نفس الفكرة، ولكن من خلال التوسع في الرقعة المساوية التي ستشمل الحياة الاجتماعية للأسرة. بحيث أن الدافع الذي يستنبط فكرة الشك، أو فكرة التسلط، لن يكون مقصورا على الرغبة في نوال الإرادة الفردية مع الفكرة الأولى، أو الرغبة في إلغاء النظام التقليدي مع الفكرة الثانية. وإنما ستتعدد القوى الدافعة لاستنباط المواجهة، والشك، أو التمرد والثورة. وستنمو درجة الدافعية الفردية التي تحرك شخصيات دراما الأسرة، بحيث ستتوزعهم

الرغبات، والاتجاهات السيكولوجية، وستحدق بهم القوانين، والتقاليد الاجتماعية، وستزج بهم النزعات الإنسانية، والميول الطبيعية في مهالك محققة، وسيكون البطل خليطا من الإثم المركب الذي يعصف به في أكثر من اتجاه، دون أن تنجو ذاته من هذا الإثم، لأنها ربما كانت أبزغ الدوافع إليه.

وأمام تعدد منابع الدافع الفردي، تتعدد القوى الدرامية الباعثة على سير الحدث في دراما الأسرة المتغيرة، بحيث يرتكز معوّل النموذج الدرامي في المسرحيات التي سندرسها في هذا الفصل على مدى القدرة في بعث هذه القوى، ونمذجتها في الشكل المسرحي، ولا نعني بهذه القوى سوى تلك القيم، والاتجاهات، والأخلاق التي تتبلور منها أفعال درامية واضحة التجسيد. بما تتسم به من تطور، وانحياز خالص لجذورها الكامنة في السلوك الإنساني، والأهواء البشرية. حيث لا تنفصل هذه القوى عن الأفعال الفردية، بل إنها نتاج خالص لها. لأن القيم والاتجاهات السلوكية في الحياة الاجتماعية نتاج لتفاعل الأفراد مع هذه الحياة، وحصيلة لقدراتهم الفردية المستقلة في خلق إمكانات التغير.

إن الفرد في سياق ذلك النموذج الدرامي-بما يتبناه من قيم واتجاهات-يلعب دورا بارزا في تقرير مصير نظام الأسرة. وحين يصبح الفرد نمطا لحتمية ما يتبناه، يتحول إلى إحدى القوى المقذوف بها في المنطقة الدرامية المؤسية. لأنه يكون حينئذ النموذج الذي يدخل في العملية الدينامية للتغير، باعتباره متحديا لها بموقف سلبي، أو إيجابي. وهذا ما تقره النظرة السوسيولوجية. فالاتجاه السيكولوجي في التنمية الاجتماعية، يعزي إلى الدافع الفردي، أو الحاجة إلى الإنجاز، قدرتها في تحديد معدل التنمية في المجتمع. وهناك من الباحثين الاجتماعيين من لا يفصل الأفعال الإرادية الصادرة عن الأفراد عن العناصر المكونة للقوى الاجتماعية «بحيث يمكن القول إن أي فرد يمكن أن يسهم في التغير الاجتماعي، على الرغم من أن نتائج هذا السلوك الفردي لا يمكن أن تتضح بصورة ملموسة إلا عندما يبدأ عدد من الأفراد في التصرف بطريقة جديدة.»[1]

ولا شك في أن التجسيد المسرحي لأفراد الأسرة المتغيرة، بما يعتنقونه من مختلف أشكال التحدي الفردي، يجعل الكاتب في مواجهة كاملة مع

حركة المجتمع، كما حدث لصقر الرشود في أغلب أعماله المسرحية. فهو يستمد لشخصياته أفعالا نابعة من الجانب الممنوح للإرادة الفردية، بمضمونها الديمقراطي البرجوازي، الذي اكتسبته حركة القوى الاجتماعية في مجتمع الكويت. كما أنه يستمد لشخصياته-بمواقفه الطليعية-جانبا غير ممنوح من الحرية. يدفعها للدخول في الرقعة الدرامية بمواقف لا تخلو من التطرف لدرجة تستدعي معها السلوك المتمرد غير المألوف. كأن يبصق الابن في وجه أبيه، أو يضربه، أو أن تقتل الأخت أخاها، أو أن يتبادل الجميع حوارا مليئا بالاشمئزاز، والاحتقار، والكراهية. بصورة تكشف عن معاني الاغتراب الحادة.

ورغم أن سلوكا من هذا القبيل يعبر عن بعض المصادر التي تأثر بها الرشود من قراءته لدستويوفسكي، على الأخص روايته المشهورة «الأخوة كرامازوف» ذات الإيقاع التراجيدي الذي ينفجر من العلاقات الدرامية في الأسرة. أو من قراءته لهنريك أبسن، وسارتر وكامو، وبياندللّو. إلا أن الصورة الحادة التي يستظهرها الرشود لأفعال شخصياته، واتجاهاتها المتطرفة، إنما هي-في تقديرنا-مظهر درامي تلقائي لصاحب الإخلاص الشديد للفكرة التي توقن بأن نظاما ما، عرضة للانهيار، والتداعي، وأن نظاما آخر، لا بد من أن يحل محله في وقت ما.

إن فكرة انهيار النظام التقليدي للأسرة، أو للمجتمع هي الملمح الجوهري في دراما الأسرة المتغيرة، إذ تتوالد من هذا الجوهر شتى ملامح النموذج الدرامي، الذي أتى عليه صقر الرشود. والسؤال الذي ينبغي أن نوليه العناية والبحث هو. كيف يجسد هذا الكاتب انهيار النظام التقليدي للأسرة..؟

إن الأسرة التي يخرجها الرشود على المسرح تنتمي إلى نظام الأسرة الممتدة، أو المتصلة بما تتبناه من أفكار، وما تتمسك به من تقاليد، ومعايير. ورغم أن الكاتب لا يكاد يستوعب الحجم الطبيعي لمثل هذه الأسرة بسبب قيود البناء المسرحي، إلا أن تصوير هذا النظام يرتبط عنده بتصوير أيديولوجيته وقواعده السلوكية. ونعتقد أن أبرز ملامح وعي الكاتب بحركة المجتمع نجدها في دأبه على تصوير بذور الانهيار، وتفجير عوامله من تلك الطبيعة الثقافية في نظام الأسرة، كما لاحظنا ذلك في الفصل السابق

أيضا. فهو لا يدخل التغيرات التكنولوجية، أو الاقتصادية السريعة في النظام الاجتماعي للأسرة، لينتزع منها قالبه الدرامي، وإنما يجعل النظام نفسه يحمل أسباب انهياره، وسقوطه.

ولا نشك في صحة مفهوم ذلك الانهيار، أو في عمق النظرة الجدلية التي سيقوم عليها. لأن الأسرة التقليدية في مجتمع الخليج العربي ليست مجرد نمط متصل، أو ممتد يخضع أفرادها لإشراف المركز الأبوي، وإنما هي تحمل بقايا ما يسمى ب «أسرة الوصاية»، لأن أغلب الأسر ذات الامتداد القبلي مرتبطة بالتحالف مع الأسرة الحاكمة عن طريق المصاهرة، أو المصلحة المشتركة، أو الوحدة القبلية.. ومن ثم فهي تتلقى منها الصورة المتطرفة للإبقاء على النظام التقليدي. وقد كان «حمود العود» في مسرحية الحاجز يستهلم موقفه من التغير من طبيعة ارتباطه، بوصاية مفروضة عليه، حين كان يردد عبارته: «نضيع إحنا.. . يتبرّون منّا أقاربنا.. . يعادونّا كلهم». أما في «المخلب الكبير» أو في «فتحنا» فإن سوء استخدام السلطة، والوصاية، وبلوغه حدا متطرفا، هو الذي سيلهم الكاتب تجسيده لعملية النزاع الدرامي.

وأيا ما كان الأمر، فإن انهيار نظام الأسرة سيظل مرتبطا لدى الكاتب بطبيعته التقليدية الممعنة، وبقواعده ومعاييره الموروثة، بحيث إنه سيعكس التفكك في محيط العلاقات الاجتماعية. وستشتمل عوامل هذا التفكك على ما يسميه بعض الباحثين الاجتماعيين بمفهومات الصراع «الناتجة عن توقعات أدوار الأزواج والزوجات والآباء والأبناء، كأن يتوقع الأب من أبنائه الطاعة فيجد التمرد والعصيان. وكذا المفهومات الناتجة عن حالة تعدد الأدوار، أو تناقضاتها، التي تخلق ظواهر عميقة من التبرم، وخاصة حين تقاوم المرأة استلاب الرجل لحقوقها، أو إلقاء أكثر من دور على مسؤوليتها. [2]

وفوق ذلك كله، فإن ما ينبغي ملاحظته أن مصادر انهيار نظام الأسرة، لن تقتصر على رقعة النظام التقليدي، لأن صقر الرشود يوسع هذه الرقعة، بأن يجعل لها لبوسا من التناقضات أو النزعات الإنسانية الدائمة، أو أن يعمق مشاكل التبرم بإثارة ضرب من الأسئلة الموغلة في الحيرة، خاصة حين تتناول قوى ما وراء الطبيعة.

ونعتقد أن أول الأعمال المسرحية التي تظهر انهيار الأسرة من خلال ما

يستقطبه نظامها من النوازع والقوى المتجابهة هي مسرحية «فتحنا» التي عرضت بإخراج عبد الله خلف عام 1962. وهي كسابقتها مسرحية «تقاليدا» لم تجد من العناية والتوثيق، ما يحفظها من الضياع. وربما أرجعنا الضياع المتكرر، لأكثر من مسرحية في فترة متقاربة إلى أن العمل المسرحي في تلك الفترة لم يكن يصدر عن تنظيم ثابت يدرك أهمية العمل الراهن للمستقبل. فبقدر ما تندفع الفرقة المسرحية إلى عملها بحماس، تنقطع عنه مع مجرد الانتهاء من عرضه، كما ينقطع عنه الاهتمام أو التوثيق. وقد كان ذلك يناسب روح الفترة التي لم تنظم فيها شؤون المجتمع، ولم تتبلور مؤسساته الاجتماعية والثقافية، بحيث أن ما يتحقق من الجهود المجمّعة، أو المنظمة لم يكن يصدر عن قدر كاف من الاختمار. ولعل من مظاهر ذلك أن فرقة المسرح الوطني «ما إن تكونت مجموعتها» حتى تحولت بعد عرضها الأول، وهو «فتحنا» إلى فرقة «مسرح الخليج العربي». ولذا لم يكن من المستبعد ضياع نص مسرحية «فتحنا» في فترة يسودها روح الارتجال والتلقائية.

وهناك عامل آخر يدفع إلى احتمالات الضياع بهدف مقصود من الكاتب. فبعد أن نضجت تجربته المسرحية في «المخلب الكبير» و«الطين» و «الحاجز»، واستنفد فيها ذات الأفكار، والموضوعات، والتجسيدات المسرحية التي أتى عليها في بداية أعماله المسرحية، وجد في ذلك مندوحة للإغضاء عن كل من «تقاليدا» و«فتحنا». وقد رأينا في الفصل السابق كيف عالج الرشود في أنضج مسرحياته وهي «الحاجز» نفس الموضوع الذي عالجه في المسرحية المفقودة وهي «تقاليدا». ولعله هنا لن يختلف عن ذلك السياق، لأنه يطلق في «فتحنا» نموذجا دراميا ينتهي إلى إنضاجه في مسرحيتي «المخلب الكبير» و «الطين» [3].

وما يتوفر من مسرحية «فتحنا» لا يفي حاجة البحث في بنيتها المسرحية، ولا يجيز الحكم على شكلها الفني [4]. لأنه لا يزيد عن ذلك الملخص المتبسر، الذي سجل به صقر الرشود أحداث المسرحية. وفيه نلاحظ أن موضوع المسرحية أسرة مكونة من أب وأم وولدين وبنت. ويذكر المؤلف أن هدف المسرحية رصد عوامل تفكك الأسرة. فالأم تؤمن بالزار، وترهق الأب بمصاريفه. وبينما يفشل الابن الأكبر في حياته الدراسية، والعملية يسعى الابن الأصغر نحو بناء نفسه ومستقبله. أما الفتاة فتحلم بالانفتاح، دون أن

يتحقق لها، بسبب تقاليد الأسرة. وفي حين يمثل الابن الأصغر ركيزة الوعي الجديد في الأسرة، فإن الابن الأكبر يبدو أبرز عوامل الانهيار لأنه يتنازع مع أبيه، فيضربه ويسرق أموال الأسرة، ويهرب إلى الخارج، في الوقت الذي يندفع الأب إلى الخارج، مخذولا مقهورا لتقضي عليه سيارة مسرعة.

وفى الفصل الثاني نجد الابن الأكبر في جوّ أوروبي يعيش حياة صاخبة يبذر فيها الأموال المسروقة، حتى تنفذ، فيلجأ إلى الاستعانة بأحد الطلاب الدارسين ليعود إلى الكويت. وفى الفصل الثالث نجد الأم عمياء بعد هروب الابن ووفاة الأب، وفى الوقت الذي يحاول الابن الأصغر إنقاذ الأسرة يعود الابن الهارب تائبا إلى رشده، وحين يتم اللقاء، يعود إلى الأم بصرها، ويلتئم شمل الأسرة (5).

وأبرز ما يمكن ملاحظته في موضوع هذه المسرحية هو أنه يضع أفراد الأسرة موضعا يستدعي انهيارها، فالأب شخصية تنحل سلطتها، والأم تذعن للقواعد الغيبية، والابن الأكبر يتمرد على دوره الناقص، ومكانته الضعيفة. والابن الأصغر يبشر بالركيزة الجديدة للأسرة المبنية على دعامة التعليم، والفتاة معزولة بالواقع عن التفتح والحلم. وليست هذه الشخصيات سوى النواة الأولى التي يضعها الرشود لنموذجه الدرامي، فهي تحمل بمقدار التناقض الموجود بينها، ملامح انقسامها إلى مجموعة من القوى المحمولة على المجابهة في منطقة درامية واحدة. وقد كان صقر الرشود يعبر عن اتجاهه في تحقيق هذا النموذج، حين قال في ملخص أحداث المسرحية، واصفا الصراع بين شخصياتها:

«وهكذا تجري أحداث المسرحية في صورة صراع بين هذه الأطراف المتناقضة.».

إن الأسرة في مسرحية «فتحنا» نمط للعلاقات الاجتماعية العاجزة عن التكيف، أو مجابهة التغير، دون الوقوع في مأساة التفكك الممض. وما النزاع الذي أظهرته بين الأب والابن الأكبر إلا دلالة على أن هذه الأسرة، تحمل تناقضاتها من طبيعة نظامها، فالابن الأكبر يثأر لفشله، ويضطهد أباه، بصورة تكشف عن عمق الهوّة بين الآباء والأبناء في نظام الأسرة. ولا نشك في أن الكاتب يعبر عن حتمية انهيار هذا النظام من خلال المبالغة في

رسم الفعل، وردود الفعل، فضرب الابن لأبيه وخذلانه للدور الطبيعي المتوقع منه، يوزع ردود الفعل بين السببية البالغة كفقدان الأم لبصرها، أو العرضية البالغة كموت الأب في حادث السيارة. وبذا فإن الفعل الحاد من التبرم، تقابله نتائج حادة من فقدان الأسرة لتماسكها.

وتبرز الخطوط العريضة للكثير من الخصائص الفنية لدراما الأسرة المتغيرة في مسرحية «المخلب الكبير». إذ تتضح فيها ملامح الحتمية الدرامية في انهيار النظام التقليدي للأسرة، كما تتضح ملامح البطولة، التي تنغلق حول شخصية واحدة، وإنما تنفتح لأفراد الأسرة، بحيث أن كلمة «البطل» تفقد معناها لتحل محلها الأسرة، بما يتمثل فيها من قوى، وتناقضات صريحة، وهذا ما يتفق مع قالب المسرحية الاجتماعية الحديثة التي «يتجلى فيها التدهور للبطل بالمعنى الأخلاقي والتكويني والجنسي. فالشخصية الرئيسة تختفي تماما من مسرحيات تشيخوف مثلا-لتظهر المجموعة على المسرح»[6]. وحين تختفي صورة البطل المفرد، الذي يستأثر بالأفعال، والأحداث، تتعدد دوافع الحدث المسرحي، وتتشابك علاقات الموقف الدرامي، لأن كل شخصية تجول في هذا الموقف ستؤلف حولها مجموعة من القيم والأفكار، الأمر الذي سيحيلها إلى مجموعة من القوى، التي يتحدى بعضها بعضا، أو يشكك كل منها في الآخر.

ولعل صقر الرشود قد أدرك منذ «المخلب الكبير» أن دراما الأسرة المتغيرة إنما هي بحر من ذلك التحدي، وضرب من هذا التشكيك، مما جعله يركز رؤياها في مجموعة من الشخصيات التي لا تلتقي بينها شخصيتان حول هدف واضح مشترك، بل إنها تختلف فيما بينها اختلافا ظاهرا، أو حادا في كثير من الأحيان. وتتباين قدرتها في دفع الأحداث بمقدار ما يشحن الكاتب فيها من التحدي، وما يبعث في داخلها من نزعات التشكيك، المضادة للواقع. فهي بهذه المثابة شخصيات كالقوى المتعددة، المدفوعة بحتميات متعددة.

«والمخلب الكبير» من المسرحيات المبكرة للكاتب، فقد نشرت كما سبقت الإشارة إلى ذلك في كتابه سنة 1964. وهي لا تخلو من مظاهر الاختمار، والإنماء لبعض شخصيات مسرحية «فتحنا» كالابن والأم، والابن الأكبر بسلوكه الشرير، والابن الأصغر بسلوكه العقلاني، والبنت المقيدة بالتقاليد.

كما يستعيد بعض مواقفها أيضا، كحادثة السيارة التي قتلت الأب المخذول في «فتحنا»، وقتلت أبن العم المخذول في «المخلب الكبير»، وحادثة ضرب الابن لأبيه، ثم عودته تائبا، وحادثة فقدان الأم لبصرها... كل هذه تفاصيل يستعيدها الرشود في مسرحية «المخلب الكبير» لينضجها، ويمنحها جهدا في التشكيل، وقوة في التعبير، المكتوب باللغة العربية الفصحى.

ولما كان الكاتب قد أعاد صياغة «المخلب الكبير» باللهجة العامية، فحوّل فصولها الأربعة إلى مسرحيتين منفصلتين، عرضتا في عام واحد، وهما «المخلب الكبير» و «الطين»، فإننا سنحاول دراسة النص المسرحي الفصيح في جوانب لم تتلها يد الكاتب بالتغيير على الأغلب، لنستكمل دراسة الجوانب الأخرى في وقفتنا مع المسرحيتين المكتوبتين باللهجة الدارجة. ويدفعنا إلى ذلك أن النص الفصيح لم يعرض على المسرح بل ظل محدودا بنشره في كتاب. ورغم أن الرشود قد أخرج معظم الأعمال المسرحية التي كتبها، إلا أنه تغاضى عن إخراج هذا النص. مما يوحي بأن إعادة صياغته هي التي جعلته يتخلى عنه، ولا يفسح له شيئا من الاهتمام.

والجوانب التي سنأتي عليها في هذه المسرحية تؤكد إخلاص الرشود إلى تكنيك الميلودراما الرومانسية، وهو التكتيك الذي يمثل اتجاها واضحا في تجربته منذ مسرحيته الأولى «تقاليدا» وحتى مسرحية «أنا والأيام»، بينما بدأ يتخطى قيود هذا الاتجاه دون أن يستمرئ إغراءاته الأولى، حين أعاد صياغة «المخلب الكبير»، وكتب مسرحية «الحاجز». ولا نشك في أن هذا التكنيك قد ساعد الرشود على الإمساك بكثير من ملامح انهيار النظام التقليدي للأسرة، أو الثورة عليه. لأنه يستدعي منه البحث عن ضحايا القوانين الاجتماعية، كما يستدعى منه أن يفلسف المثل العليا من المجتمع، وليس مما وراء الطبيعة. وأن يكشف عن نوع من الجرائم التي لا تسفك فيها دماء رغم ما فيها من بشاعة وقسوة.

وأبرز ملامح هذا المثال الذي يجمع بين عقلانية الميلودراما ومبالغاتها، وتفتح المشاعر الرومانسية وحدتها، أو جموحها يمكن استجلاء مفاتيحها من خلال مونولوج مطول يلقي به «وليد» أمام أخيه «خليفة» الذي تحالف مع أبيه لتزويج هيفاء من رجل مسن، ثري، متديّن. فقد اعتبر هذا الموقف جرما يرتكبه الأب والابن في حق «هيفاء»، أهون من قتلها. وحينئذ يأتي

حواره بمثابة البؤرة التي يستجمع فيها الرشود، المثال الفلسفي لتكنيك الميلودراما الرومانسية:

«خليفة: كيف تعتبرني مجرما وأنا لم أمسسها حتى ولو بإصبعي.

وليد: (صامت)

خليفة: تكلّم يا صعلوك.

وليد: سيكون كلامي غريبا عليك.. . أنت لست المجرم الوحيد من بين أولئك الظالمين.. . المغتصبين الذين يخفون حقيقتهم الباطنية الشريرة الخبيثة تحت ستار من التظاهر بالطهارة والطيبة.. . هم أشد المجرمين فتكا، وأشرسهم معاملة، وأكثرهم عددا.. . رصاصهم مسبوك من قول الباطل وتشويه حقيقة الحق.. . مسدسهم متأكسد من الطغيان والكفر بحق الغير في الحياة إلا زناده (كذا) فهو مصقول من الأنانية.. . إن كل واحد من هؤلاء إذا ما ملك السلطة على من تسلط عليه.. . أي سلطة.. . أي سلطة كانت. تفسح له المجال ليتقدم وتهيئ له المكان بجانب مسدس الطغيان ليضغط على زناده... زناد الأنانية... حتى إذا ما ضغط عليه. تنطلق مطلقة نوعها تشويه حقيقة الحق. فيصيب بها قلب فريسته ثم يتركها تتململ جزعا من الألم.. وكم تفضل الموت على ما هي فيه من عذاب. أما إذا كانت ضحيته من أهل النفوس العزيزة التي لا ترضى بالذل منزلة.. . فإنها لن تهاب بل ستثور ثورة عارمة.. . تثأر للكرامة المطعونة.. . تريد أن تنتقم ولكنها لا تملك من القوة لمجابهة قوته إلا مسدسا حقيقيا.. . إذن عليها أن تحصل عليه، وعندما تشتريه بثمن بخس وبرصاصة صغيرة تنطلق مدوّية إلى قلب غريمها الجامد فترديه قتيلا.. . وبصوت تلك الرصاصة يدوي صوت العدل [7].

ويكاد هذا الحوار يبلور رؤية الكاتب، ويلخص أحداث المسرحية، ويستبق مواقفها، فالمسرحية تكشف-بوسائل شديدة التأثر بوسائل كتاب الميلودراما الرومانسية أمثال هيجو، ودوما، وبيكسريكو-كيف يخلق المجتمع الفاسد ضحاياه، ويقيم حولها جرائمه، دون أن يسفك منها قطرة دم واحدة. وليس من العسير أن نعثر على جوهر هذه الفكرة في الحوار السابق، ذلك أن «وليدا» يرجع الجريمة التي يرتكبها«خليفة» إلى نوع من المظالم السائدة في المجتمع، يخلقها أناس ظالمون يظهرون الخير، ويضمرون الشر، ويرتكبون

بتشويههم للحقيقة وإذعانهم للأنانية أشد الجرائم فتكا. فالجريمة تستكن في المجتمع بوجودهم فيه، لأنهم يستلهمون ما فيه من نوازع، واتجاهات شريرة.

إن «خليفة» في هذه المسرحية هو الشرير الذي يلهمه المجتمع ارتكاب أكثر من جريمة، منها الجريمة التي يكشفها له أخوه «وليد»، حين اضطهد أخته، وقمع عواطفها البريئة مع ابن عمها. والأحداث التي ستشملها فصول المسرحية، تكشف عن سلسلة هذا النوع من الجرائم. وتمسرح بأجوائها الرومانسية، والميلودرامية حقيقة المنطق الذي يتمسك به الكاتب على لسان«وليد». فالابن الأكبر سرعان ما يستبد به الموقف المتشدد، الذي يحرم على أخته مجرد اللقاء بابن عمها، بحيث يدفعه ذلك إلى إيذاء أخته، وضربها، ومواجهتها بالسكين. ولكن لا تسيل لهيفاء دماء إلا بمغزى المثال، الذي استخلصه «وليد». للجريمة. فهي تنتصر لنفسها بثأر رومانسي بعد أن تأخذها الثورة العصبية، التي تقول فيها، وقد انفجرت منها الدموع:

«رباه.. . رباه أنقذني.. . خذني إليك.. . أنا في عداد الموتى.. . أنا من دمرت حياتهم الرجعية والتقاليد.. .».

وإذن فإن «خليفة» لا يقتل «هيفاء» بسكينه، وإنما يقتلها بتماهيه في سلطة النظام التقليدي للأسرة. ولذا كان يلذ لهيفاء-وهي في قمة التفتح الثوري الرومانسي أن تقتل قتلا ماديا، لتجعل من جنازتها-كما تقول-«شعلة الحرية والانطلاق لأولئك الفتيات المعذبات، حبيسات العقوبة المتجمدة.»

وقد أوصل الكاتب الثورة الرومانسية لهيفاء إلى ما هو أبعد، وعلى نحو يؤكد حرصه على إنمائه لشخصيتها، بصورة تفوق غيرها من الشخصيات الرئيسة الأخرى، التي انتهت بحالات شبيهة بما بدأت بها. فقد صوّرها في البداية مسجونة بأسوار، توحي بقضبان السجون، في الفصلين: الأول والرابع. وكان ذلك يلائم حالتها النفسية والاجتماعية، ولكنه ما لبث أن أوغل في تشكيلها الميلودرامي، من خلال مواقف بالغة، أحاطتها بسياج أخرى. فبعد أن قتل ابن عمها في حادث السيارة، تنقطع صلتها بأيّ شكل من أشكال التفتح أو الحلم. وتصاب بحالة ذهانية من أثر الصدمة، وتصبح مجنونة في نظر الأسرة. وبذا تكون رهينة نوعين من الاستلاب أحدهما يسجن إرادتها.. . والآخر يسجن عقلها.

ويمعن صقر الرشود في تجسيد الفلسفة المثالية التي صاغها على لسان «وليد» في حواره السابق، بحيث أنه ينتزع لها أكثر من نموذج، ويفتح لها زوايا متعددة، تعمق دلالتها، وتبزغ بآثارها. ولن تكون النماذج التي يمسرحها سوى نماذج من ضحايا النظام التقليدي للأسرة. هذا ما نلاحظه من خلال جميع شخصيات المسرحية، ابتداء من «هيفاء» وانتهاء «خليفة». فهم جميعا ضحايا نظام لا يعرف المساواة التي يبحث عنها «وليد». ولا الحرية التي تبحث عنها «هيفاء» ولا الجمال الذي تبحث عنه «مريم» ولا الثروة الشرعية التي يبحث عنها «خليفة»، ولا السلف الصالح الذي يبحث عنه «فهد». وطالما هؤلاء ضحايا ما يبحثون عنه، فإنهم علامات على سقوط النظام الذي أفرزهم، وغرس مشاكلهم في رقعة درامية مؤسية.

وفوق ذلك كله فقد استطاع الكاتب أن يوظف ما هو عارض، أو ثانوي في تعميق الأثر الشامل لأساس الميلودراما المثالي، الذي أتى عليه حوار «وليد» السابق. فمقتل ابن العم الذي تحبه «هيفاء» بحادثة السيارة ليس مجرد مفاجأة عارضة، لأن عرضيتها تخفّ، وربما تكفّ من خلال ربط الكاتب لها بالأساس المثالي، فهو يكشف على لسان «هيفاء» و «وليد» أن ابن العم كان يقود السيارة في حالة مخذولة يائسة، سببها حرمانه من ابنة عمه، مما يجعله ضحية يشملها نظام الأسرة، واضطهاد السلطة الأبوية.

أما «وفاء» فهي ضحية الخيار الجبري الآخر الذي توزعت «هيفاء» بينه وبين الجنون. وهو تزويجها من رجل عجوز في عمر أبيها بهدف طمع أسرتها في ثروته. ولذا تكون امتدادا لذات المشكلة التي صرخت «هيفاء» من أجلها. كما تكون انعكاسا لنفس المثال الفلسفي، الذي يوقن به الكاتب. وهو أنها ضحية لقواعد المجتمع التي أحلّت لأبيها جريمته بإجبارها على زواج لا تريده. مما يسوّغ لها أن ترسل نقمتها الحادة نحو هذا الأب، فتصفه مرة بالقرد، وتصف تدبيره الطامع في الثروة بأنه جريمة، زجت بها في عذاب مستمر، كما تصف إجبارها على الزواج بأنه كبيع الجواري الرخيصات.

ورغم أن «خليفة» يقوم بدور قامع، ومتسبب في تدهور نظام الأسرة، إلا أن الكاتب لا يعزله عن المثال الفلسفي للميلودراما الرومانسية بل يجعله بمثابة الثائر غير الشرعي للقوانين الاجتماعية، التي أحدقت به، فهو يقول

لأخيه «وليد:

«إن ساعديّ قد كلا من العمل بالصدق والشرف، قل لي ماذا جنيت من مال ؟ إنني لم أجن من الشرف إلا غضب الواقع عليّ.. . لقد ركلني برجله ركلة قوية طرحتني على بساط الفقر، وجعلني موظفا بعد ما كنت تاجرا.. . ولكنني بعد هذه التجربة القاسية اكتشفت موطن الضعف فيه فسأستغله.. . سأنافق ليرضى عني.. سأكذب ليعفو عليّ.. . سأكون نماما ليجعلني صديقه الحميم»[8].

إن مضمون هذا التمرد السافر، يطرح سؤالا هاما هو: إذا كانت مصالحة الواقع بالشرف والصدق لم تجعل «خليفة» في منجى من تنكب الواقع عليه، وتعثر الخطوات فيه. فهل ينجو من ذلك بمحاربته والتماهي في جرائمه ؟.. . إن المسرحية تجيب بالنفي القاطع، وتصور ذلك بأبلغ ما فيها من وسائل الميلودراما الرومانسية، وهو ما نلاحظه في الأحداث التي تتسم بأجواء التآمر، والخديعة والمنازعات الحادة، والخيانات الزوجية، والمغامرة الدموية. فقد بدأ خليفة يتعامل مع تجارة المخدرات، وتهريب الذهب فداهمته الشرطة وتمكن من الهرب، ولكنه يتشاجر مع أحد المحتالين، ويطعن بسكين في ظهره، فيلجأ إلى أسرته مطعونا، راغبا في وداعهم، وحين يلتقي بأبيه لا يودعه إنما يبصق عليه بعد أن يقول.

«أنا شيء قويّ يهلك. أنا فرع من فروع الخطيئة. أنت زرعتني... لا تحتقرني. أنا نفس صنعها الماضي والزمن والظروف.»».

ولا نشك في أن هذا القول يحمل أكثر من دلالة بليغة فهو من ناحية يشير إلى أن خليفة رمز لنظام تقليدي يتهالك، بعد أن أسرفت فيه نوازع السلطة، وأمعنت قواعدها الحتمية تحكما. ومن ناحية أخرى يشير إلى أن «خليفة»، لم يخرج عن كونه ضحية لنفس النظام، الذي أفرزه. فهو حصيلة جريمة الواقع عليه، وصنيع أدباره عنه. ومن ناحية أخيرة يشير القول السابق إلى هزيمة فاجعة، يتلقاها التحدي المضاد للواقع، والسلوك الثأري الأجوف الذي يجرد التمرد من أي مضمون إيجابي.

ورغم أن الكاتب قد أولع في هذه المسرحية بإثارة ضرب من التساؤلات المحيرة التي توهم برضوخ شخصياته إلى قوى فوق الطبيعة، إلا أنها لا تغري بوجود فلسفة تخرج عما عرضنا له في ملاحظاتنا السابقة. ذلك أن

تساؤلاته المحيرة لا تخلق منطقة تراجيدية تجول فيها شخصياته المسرحية، بسبب صدورها-غالبا-عن تأمل عارض، أو استفاضة، وشطط في الحوار ذي الطابع الرومانسي المغرق. أو رغبة في إشباع المواقف بالهيبة، وتعميق التطرف الميلودرامي بالغموض [9].

إن وليدا يقول: بأن في «السماء» قوة معقدة تجث في الأرض» مع أنه طوال المسرحية يعبر عن عقيدة واحدة هي البحث عن المساواة بين الأقوياء والضعفاء، بين المستلب) بكسر الميم (والمستلب) بفتح الميم. (والأب «فهد» يشكو الأقدار التي لم تمنحه طفلا «ذكرا» يخلد اسمه، رغم أن المشكلة التي تقف به على المسرح، لا علاقة لها بعجزه وعقمه. فهو رمز للسلطة الأبوية المتلاشية التي فقدت قدرتها على الوصاية، لأنه لم يستطع ردع ابنته عن الإسراف في حب رجل يبغضه، ويخطط للاستيلاء على ثروته. وأبلغ المظاهر المؤسية التي تتنزعها هذه الشخصية، هو تجسيدها للضعف البشري، وخاصة حين يواجه تحدي ابنته، وانتصارها لغريمه.

وتردد بعض الشخصيات الأخرى كخليفة و «وفاء» فكرة أن الزمن، أو القدر وراء ما يحدث لها من مصائب، مع أنها في حقيقة الأمر توقن بغير ذلك لأنها تدرك-كما أوضحت الملاحظات السابقة-أنها نسيج لقواعد المجتمع، وقوانينه المحدقة بها.

وإذن فإن شخصيات «المخلب الكبير» لا تحركها قوى فوق الواقع، وإنما تحركها قوى النظام التقليدي للأسرة، وقيم السلوك الفردي، واتجاهاته الأخلاقية، ونوازعه البشرية، وما إلحاح الكاتب على إثارة الأسئلة الموحية بالغموض، أو المنغمسة في الرؤية الكونية، إلا تعميقا وامتدادا لتحرك القوى، وحتمية القيم، وتمرد النوازع، بحيث أنها ستعكس جماع الرؤية الميلودرامية المتطرفة للتمرد الفردي، أو للانهيار الحتمي في نظام الأسرة. إن تساؤلات «وليد» عن المساواة، والصراع بين الأقوياء والضعفاء، وجنون «هيفاء»، وحلمها المجهض بالحرية، والتزمت الديني المسرف للأب، ومجابهة «خليفة» للواقع بثأر لا عقلاني، وتحدي «مريم» لأبيها المستضعف أمام الحاجة إلى الجمال الظاهري، واختزان الشعور بالعبودية في نفس «وفاء» .. كل هذه ملامح للرؤية الميلودرامية المتطرفة. إنها رؤية «طبيعية» تستمد حركتها من الدينامية الشاملة التي يخضع لها تغير نظام الأسرة في مجتمع

الكويت والخليج العربي. ولذا لا نعتبر مبالغاتها خرقاء، لأنها تكتنز بالمشاعر الشديدة. وشدة الشعور كما يقول أريك بنتلي: «تسوغ المبالغة الشكلية في الفن، كما توجد شدة الشعور تلك الأشكال المبالغ فيها» [10].

ولعل الجانب الذي يصعب تسويغه في مبالغات صقر الرشود، هو لغة الحوار بالعربية الفصحى، التي تميل إلى الفخامة والوقار، وتولع بإلقاء الأسئلة للحصول على أجوبة بارعة يسترسل الكاتب في تفاصيلها، وتأملاتها على نحو يتسم بالافتعال، والاستطراد والإنشاء، الذي يخلو من التركيز المسرحي، ويتجافى مع طبيعته، دون أن يخلو من الأخطاء اللغوية في التصريف والإسناد والاستعمال [11]. أو أنه يتسم بالطابع الفلسفي، والروح الخطابية، اللذين تهبط بهما إلى درجة السرد العادي، والوصف الخارجي للمواقف دون تجسيدها.

ومما يدل على عدم إمكانية تسويغ هذا المظهر اللغوي الفج في حوار المسرحية هو أن الكاتب ينحاز إليه على لسان جميع شخصياته، فالترتيب المنطقي.. . أو الذهني.. . أو الخطابي لأفكار الأم، وحوارها لا يختلف عنه في حوار «وليد»، أو «خليفة»، أو «مريم» فصاحة، وبيانا، وإنشاء. مما يرضخ بهم جميعا-بما فيهم الابن الصغير «فيصل» لنسق بياني واحد في الحوار لا يمكن إرجاعه إلا إلى صقر الرشود وحده وتأثير قراءاته في بعض نماذج المسرح الكلاسيكي المترجم إلى العربية.

ولقد جمع الكاتب في «المخلب الكبير» بين أسرتين، جعلهما عرضة للانهيار، ولكنه لم يتمكن من تركيز الأحداث المسرحية حولهما، فقد ظلت المواقف التي نشهدها في أسرة «بو خليفة» خلال الفصلين الأول والرابع معزولة تماما عن المواقف التي نشهدها في أسرة «فهد» خلال الفصلين الثاني والثالث. مما أوحى للكاتب بتقسيم هذه المسرحية إلى عملين مسرحيين منفصلين، حين أعاد صياغتها. وقد أطلق على المسرحية الأولى نفس الاسم «المخلب الكبير». وكتبها بلهجة عامية لا تخلو من الرصانة والقوة، كما ركز على رؤيتها حول ذات المثال الاجتماعي الذي يكشف عن الجذور الاجتماعية للجريمة، والسلوك غير السوي. ويبرز انهيار الأبوة المغلقة، ويفصح عن الأشواق المبرحة للحرية، والمساواة في ظل النظام الاجتماعي للأسرة.

ولكن ينبغي ملاحظة أن الرؤية في هذه المسرحية قد اختلفت بصورة واضحة عند مقارنتها برؤية النص المسرحي الفصيح، فقد تلاشى الكثير من ملامح الميلودراما الرومانسية، ومبالغاتها المكتظة، مما يدل على مدى استعداد الكاتب للنضج، والتفتح المتلاحم مع ديناميـة المجتمع وتغيراته. ونستطيع أن ندرك في الصياغة الجديدة للمخلب الكبير أن نضج رؤية صقر الرشود، قد ارتبطت بتبلورات الحس المسرحي، وتنقيحات الوعي بأسرار الخشبة المسرحية، التي ما كان لها أن تبرز لولا دخول الكاتب في تجربة التمثيل والإخراج. فقد جاءت صياغته الجديدة بعد أن قدم خمسة عروض مسرحية بإخراجه وهي: «أنا والأيام» و» بسافر وبس» و «الخطأ والفضيحة» و «الأسرة الضائعة» و «الجوع». ولذا فإن الخشبة المسرحية لم تغادر ذهنه حين أعد الصياغة العامية للمخلب الكبير، بل لقد وضعها في مخيلته لدرجة جعلته يصف الكثير من مشاهدها ومواقفها على نحو يشكل ما فيها من حركة، أو توقف أو من صمت، أو تكلم.

وتكاد التوجيهات المسرحية التي يضعها مع الصياغة العامية، أن تكون تخطيطا لإخراج المسرحية فوق خشبة العرض، كأن يقول في إحدى توجيهاته التي يحدد فيها بدء حركة إحدى شخصياته، ثم توقفها: «يترك مكانة ويتجه إلى مقدمة المسرح من اليسار، ويقف في منتصف المسافة بين الكمبوشة، ويسار المسرح.» وهذا يعني-في تقديرنا-أن الكاتب قد استوعب جانبا هاما افتقر إليه النص الفصيح للمخلب الكبير. فقد كانت استفاضة الحوار بالسرد الإنشائي،والجمل الخطابية والذهنية المطولة تعطل حركة المواقف والشخصيات، وتنتهي بها إلى الجمود، وتجعل وسائل التجسيد المسرحي معاقة من حولها، ومؤجلة بمقدار الاستفاضة، ومحدودة بقيود السرد.

ولا يقتصر ارتقاء العنصر المسرحي في الصياغة العامية على مجرد الاهتمام بتخطيط الحركة، بل إن استخدام اللهجة العامية عامل يقع في صميم نضج التجسيد المسرحي، ذلك أنه حين استخدم اللغة العربية الفصحى في «المخلب الكبير» لم يستطع الإمساك بدينامية العنصر التلقائي، الذي يستدعيه الحوار على المسرح، وإنما استطاع ذلك حين استخدم اللهجة العامية. مما يعني بأن صقر الرشود أدرك إمكاناته المحدودة مع العربية

الفصحى فغادرها، وأيقظ إمكاناته الهائلة مع التجسيد المسرحي باللهجة العامية، فأقبل عليها بتمكن.

وإذن فنحن نستطيع تركيز الاختلاف بين النص الفصيح، والنص العامي للمخلب الكبير في أسس «الرؤية المسرحية» ونعني بالرؤية المسرحية تلك الكيفية الماثلة في التشكيل السوسيودرامي من خلال مفاهيم التجسيد المسرحي، وتبلورات الإحساس الدرامي. ويمكن رصد ملامح هذه الرؤية، أو الكيفية على نحو يؤكد كيف استدعى انطلاق مخيلة صقر الرشود من الخشبة المسرحية اختلافا رؤيويا نقل تجربته إلى مرحلة ناضجة، متخطية لملامح الميلودراما الرومانسية السابقة.

لقد عني الكاتب في هذه المسرحية-كما فعل في سابقتها الفصيحة-بتشكيل مجموعة من أفراد الأسرة على أنها بمثابة القوى الدرامية التي يتحدى بعضها بعضا، بما تمثله في الحياة الاجتماعية للأسرة من قيم، واتجاهات سلوكية. ولكن لم يذعن لذات الوسائل الفنية السابقة، بل لقد خرج عليها خروجا صريحا. وأكثر مظاهر التشكيل المسرحي التي تفصح عن ذلك بجلاء مميز أن شخصياته، ومواقفه لم تعد منغمسة في تساؤلات كونية محيّرة. ولم تعد الخواطر الذهنية العابرة، مدعاة لإلهاء الكاتب عن نمو الشخصية، أو الموقف. إن «وليدا» يتنازل عن تلك السفسطة، والتجريد الذهني، والعبارات التي يختلط فيها الغموض بالتناقض، حين يرد الظلم إلى المجتمع تارة، وإلى دينونة البقاء للأقوى تارة أخرى. ولا تردد جميع الشخصيات كلمة القدر في حوارها، كما لا تشير إلى خضوعها لأي قوة أخرى فوق الواقع. لأن الكاتب يدرك مجافاة ذلك لحركة المجتمع التي يستمد منها شخصياته.

والخاصية الجوهرية التي ينضجها الرشود بدلا من تلك الوسائل، هي تعويله على دينامية العنصر التلقائي في التجسيد المسرحي، الذي جعله ينحاز إلى استخدام اللهجة العامية، ويستغنى عن الكثير من الأفكار الذهنية المطروحة في النص الفصيح، ويستحدث للأب «بو خليفة» حوارا يتناغم مع أجواء الرؤية الجديدة، فبعد أن كان حواره في النص الفصيح عبارة عن وتيرة واحدة من الجمل ذات المضمون الديني المتزمت، أصبح في النص العامي جملا تتلاءم مع الموقف المحتدم، وتشارك في إظهاره بتلقائية لا

تعوقها أفكاره المتزمتة، رغم أن بعض المواقف التي يتناغم حواره معها تتسم بالطابع الهزلي.

والتلقائية التي أدرك صقر الرشود ضرورتها في التجسيد المسرحي، دفعت إليه نزعة «طبيعية» في قالبه الدرامي، وجدنا ملامح لها منذ مسرحية «أنا والأيام» التي كتبها بعد النص الفصيح للمخلب الكبير، كما أشرنا إلى ذلك من قبل. وأساس هذه النزعة الخلود إلى أجواء تمتزج فيها الكوميديا بالمواقف المفجعة، إيمانا بأن الحياة الإنسانية لا تخلص لعنصر الضحك وحده ولا لعنصر الأسى وحده لأنها تحتويها معا، بل إن في الحياة من الحزن ما يضحك، ومن الفرح ما يبكي كما يقول «وليم بليك». ومن أجل ذلك فإن مسرحية «المخلب الكبير» تتحول بتلقائيتها الطبيعية إلى كوميديا اجتماعية معتمة، لأنها أوقفت أجواء الكوميديا إلى جانب أجواء الأسى والانهيار. وانتهت بعد ذلك بخاتمة مفجعة، يقتل فيها الأخ الأكبر «خليفة» برصاصة تطلقها عليه أخته «منيرة»، التي جنّت بسببه.

وتمثل المواقف التي ينبثق فيها الضحك من المشهد الحالك السواد شكلا مسرحيا متناغما مع التصور النسبي للشر الذي يحدق بالأسرة. فبعد أن كان «خليفة» في النص الفصيح نموذجا خالصا للشر الذي لا يحمل نقيضا لسلوكه العدواني، حتى إنه يبصق على أبيه، وهو في سكرات الموت، ينقلب-في النص العامي-إلى نموذج إنساني منقسم، لا يخلص للشر وحده. إنه يقوم بمظالمه في الأسرة: فيقسو على أبويه ويؤذيهما، ويضطهد أخته، ويقمع عواطفها ويضربها كما يضرب أخيه، ويتبع سلوك المجرمين. ولكنه لا يلبث أن يعود للأسرة تائبا طالبا الصفح عنه. راجيا من أخيه «وليد» المغفرة، ومعلنا استعداده لتعليم أخيه «فيصل»، ومعالجة أخته «منيرة» التي تعاني من حالة ذهانية شديدة. بل إنه يطلب السلوك العقلاني للأسرة حين يصرخ في أبيه، الذي يتوسل بالدين في معالجة ابنته، بأن يقول له:

«يا يُبَهْ إشْذَبَحْنَا ولَعْوَزْنَا غير عَقْلِكْ ها الْصَيّنْ.. منُيرة يْعَالْجِهَا رَبْهَا.. لدون لا تْوَدّيهَا الطبيب».

وقد أدرك صقر الرشود كيف يحوّل هذه التوبة إلى عنصر درامي نقيض، يصعد بنموّ الموقف المسرحي إلى الخاتمة المفجعة. إذ جعل توبة «خليفة» وحسن نواياه تجابه بالصدّ، وعدم الثقة والسخرية.. الأمر الذي

أوقد الروح المتوترة في علاقته بالأسرة، وراح يصف الجميع-وخاصة «وليدا» بالسلبية، وعدم الإنسانية-. إلى أن انتهت المواجهة بمقتله. ويتمثل في ذلك أحد الملامح الفنية لدراما الأسرة المتغيرة عند صقر الرشود، وهو أنها لا تجنح إلى توجيه شخصياتها نحو الاتفاق، بل إنها تستطيب لفكرة تعارض القوى التي تمثلها، بجميع وسائل التجسيد المسرحي. ولا تكون خاتمة التعارض في هذه الدراما إلا نوعا من الإيغال في التعارض. كما نلاحظ ذلك في جميع مسرحيات هذا الكاتب لدرجة أن توبة الشرير، وتسامحه عملتا على تعميق الهوة بينه وبين الأسرة. إن خليفة يطلب الصفح، بينما يهدد الأب بقتله، ويتعرض لسخرية «وليد»، وعدم ثقته، ولثورة «منيرة»، ونقمتها. كل هذه الأفعال المضادة، المتعارضة في شبكة علاقات الأسرة نذير لا هوادة فيه بانهيار النظام التقليدي للأسرة المتغيرة.

ورغم السيماء الرومانسية التي لا تغادر شخصياته، وخاصة «وليد»، و«منيرة» «هيفاء» في النص الفصيح (إلا أن تجسيد الكاتب لها يكون مصحوبا بوسائل ميلودرامية مخففة، قريبة الصلة من روح المسرحية الاجتماعية الحديثة، التي «تكون في الأغلب مكتوبة بالأسلوب الواقعي، أو الطبيعي الذي هو خير وسيلة للاحتفاظ بالمثل الأعلى الموضوعي» [12].

لقد ظل «وليد» معزولا بموقفه السلبي طوال المسرحية، محاصرا بشعور من الضعف وعدم ثقة الأسرة في مستقبله. ولكنه مع ذلك يتبنى مواقف طبيعية مما يجري حوله، فهو يدافع عن أخته بموقف الضعيف الذي لن يحول دون وقوع الأسى. وهو يدعو إلى التعقل في طريقة تمرد المرأة، والتدرج في نوال حريتها. وعن طريق هذه الشخصية يبلور الكاتب فكرته الطبيعية حول الصراع الدائر في الأسرة والمجتمع. وهي أن البقاء للأقوى والانتهاء للأضعف. ولذا يكون الانهيار الحادث للأسرة مبنيا في جانب منه على ديمومة هذه الفكرة. وخاصة حين يشكلها الكاتب من خلال مفهوم الحراك الطبيعي، الذي يقضي بإمكانية انقلاب دور الأقوى إلى الأضعف كما حدث لخليفة الذي فرض قوته على الأسرة، وخلق له ضحية كبرى هي «منيرة»، ثمّ ما لبث أن ضعف ودفع لتقديم الثمن.

إن أعمق ما حرص عليه صقر الرشود في هذه المسرحية، هو وضع رؤيته في تجسيد مسرحي خالص، لا يمكن تصوّر إطلاقها، إلا على خشبة

المسرح. وقد بلغت عناية الكاتب بذلك حدا دفع به إلى الاستفادة من أكثر الوسائل تشييدا للعالم المسرحي، بصرف النظر عن ارتباطها بمذاهب رومانسية، أو طبيعية، أو رمزية، أو نحو ذلك. وهذا يعني أن الرشود يحرر عمله المسرحي من التقليد، فيخلق سماته الجديدة من خلال تناغم أكثر من وسيلة، يطلق بها جماع رؤيته المسرحية.

ولن نجد في التجربة المسرحية لمجتمع الخليج العربي كاتبا مؤصلا للرؤية المسرحية في دراما الأسرة المتغيرة كصقر الرشود، ونستطيع ملاحظة ذلك بوضوح، من خلال التبصر في شخصية جعلها محورا لرؤيته، وتجسيداته المسرحية، وهي «منيرة». إنها شخصية تحشد بأكثر من وسيلة، تجعلها أكثر الشخصيات بقاء في ذاكرة المشاهد. ومن هذه الوسائل التي تبرز بها «منيرة» في غمار المسرح، التجسيد الذي يجمع بين الطبيعية، والتعبير به. كما نلاحظ ذلك في بداية الفصل الثاني عندما يجعلها الكاتب في وضع درامي يكثف فجيعتها. فهي بين اللوحة الزيتية لقط أسود، يضرب بمخلبه حمامة بيضاء، وبين قفص بداخله طير صغير. وبتمثلها للقط المرسوم، والطير المحبوس، يتجسم حولها رعب الحالة المفجعة.

إن قوة التركيز المسرحي في مشهد منيرة مع القفص والحمامة يحتشد ببعث أكثر من وسيلة طبيعية، كالتمثيل الصامت (البانتوميم)، الذي يعتمد على الحركة المدفوعة باستدعاء الحالة النفسية. وكالمونولوج الداخلي المندمج في لحظات الشعور بالعزلة، والارتهان بحالة الاستلاب للحرية.. . ويحتشد التركيز المسرحي ببعث الوسائل المسرحية التعبيرية أيضا، كاستخدام الأصوات الوحشية أو المستغيثة. وربط الشخصية المسرحية «منيرة» بعلاقة نفسية من التماثل بينها، وبين رموز المكان وأدواته الظاهرة. كالصورة الزيتية، التي صدر عنها الصوت الوحشي المفترس والطير المحبوس الذي صدر عنه صوت الاستغاثة. الأمر الذي جسم لها رعب الحالة مع آثارها العميقة. فكما تمثلت في صوت القط والقوة الغاشمة من أبيها وأخيها «خليفة»، فقد تمثلت في صوت الطير صوتها المستضعف.

وقد استمر الكاتب في حشد الخاصية «التعبيرية»، بحيث أسبغها على معظم التفاصيل المحطمة الموحية. كما أسبغها على معظم حوار «منيرة» في الفصل الثاني، فمنذ مونولوجها الداخلي الطويل في مشهد اللوحة

والقفص، إلى أن تنتهي المسرحية تكون في حالة من الذهان العصبي، الذي يجعله الكاتب وسيلة يسوغ بها الإمكانات الموحية في الاستعمال اللغوي للحوار. فمنيرة تخاطب الأشياء، والرموز الجامدة، كاللوحة والطير، والمزهرية المكسورة من خلال الحالة النفسية، والاجتماعية المترسبة في شخصيتها والشخصيات المحيطة بها. بل إنها تخاطب الشخصيات الأخرى بلغة ظاهرها الاتصال بما حولها، وباطنها الاتصال بجسامة فجيعتها.

وقد تشمل تلك الخاصية التعبيرية بعض مقاطع الحوار التي تذعن «منيرة» فيها للأحلام اليقظة. فعلى الرغم من المضمون الرومانسي لهذه الأحلام، إلا أنها تتوغل مع ذات الإمكانات الموحية في التجسيد المسرحي المركز على الحوار، بحيث تتناغم مع وتيرتها، التي تنحو نحو التحليل النفسي. وهناك مواقف عديدة تتخيل «منيرة» حدوثها لتستجيب معها في حوار يكشف عن مشاعرها، ورغباتها المكبوتة، كأن تتداعى لها صورة ابن عمها الذي فقدته، لتخاطبه بروح تدل على مدى أشواقها الرومانسية للاندماج في وحدة مفقودة، أو استعادة حب مفقود.

ويبتكر الرشود في هذه المسرحية مشهدا أثار الاهتمام لدى أكثر من ناقد، لأنه جمع فيه بأسلوب الرمز بين الواقع الذي يحطم «منيرة»، والحلم الذي يجسم أشواقها للتمرد والحرية [14] ونعتقد أن هذا المشهد امتداد لوسائل المسرحية التعبيرية، التي يوظفها صقر الرشود بتركيز وعناية. إن هذا المشهد عبارة عن حوار متدفق، يجري بين «وليد» و «منيرة» حول فتاة رآها «وليد» تبكي بنقمة شديدة على المجتمع، لأنها ثارت على تقاليده، وقوانينه. وبدلا من أن يتركها الناس تنعم بحريتها عملوا على تشويهها، وتحطيم سمعتها بر واسبهم المتخلفة. فلم تطق هذه الفتاة تحطيمهم إياها، بل طلبت العودة إلى مجتمعها، الذي ثارت عليه.

والحوار حول هذه الفتاة يبرز الواقع والحلم جنبا إلى جنب، حيث يتمثل الأول في «منيرة» التي تحاصرها قوانين الأسرة التقليدية، ويتمثل الثاني في الفتاة المتمردة على هذه القوانين، التي تعكس بتمردها حلم «منيرة» في نوال الحرية ولكن ينبغي ملاحظة أن الواقع والحلم (منيرة والفتاة) إنما هما موقفان متضادان، لأن «منيرة» تمثل الإذعان للواقع، بينما تمثل الفتاة التمرد عليه، وهما موقفان يلتقيان حول خلاصة مشتركة، رغم تضادهما،

لأن الإذعان (حطم) «منيرة» وقادها إلى الجنون، والتمرد (حطّم) الفتاة، وشوّه سمعتها، فطلبت العودة إلى مجتمعها. ومن هنا فنحن نعتقد أن عنصري التضاد واللقاء اللذين يشع بهما هذا المشهد، هما أساس شكله التعبيري. لأن كلا من الموقفين المتضادين يمثل محادثة خارجية ضاغطة، ومثيرة لانفعالات داخلية في الحوار بين «وليد» «ومنيرة». فتمرد الفتاة يثير انفعالات «وليد» لأنه لا يقبله رغم اعتزازه به، وعودة «الفتاة» إلى الإذعان يثير انفعالات «منيرة» لأنها لا تقبله، رغم معايشتها له. وبذا تصبح «الفتاة» بمثابة التخيل المتسلل من داخل كل منهما. ليجسد مخاوف «وليد»، وأشواق «منيرة».

ولا تقتصر الدلالة التعبيرية في هذا المشهد على صيغة التحليل النفسي التي يدل عليها، وإنما تشتمل تلك الدلالة على جانب من فلسفة التعبير بين أيضا، الذين لا يقرون بوجود حقيقة واحدة، أو رؤية موضوعية ثابتة. «لأنهم يرون الأشياء ويفسرون الحوادث من خلال ما ينطبع في نفوسهم من تجارب، وأفكار، ومصالح» . [15] ولذا تتعدد الحقائق، وتنقسم الرؤية وهذا ما يعكسه المشهد التعبيري بين «وليد» و «منيرة» على نحو يخل بالهدف الموضوعي الذي يبتغيه صقر الرشود. فالفتاة التي تثير حوارهما، تمثل حادثة لا تعكس حقيقة واحدة، وإنما تعكس الحقيقة، كما تعبر عنها انفعالات «وليد»، والحقيقة، كما تعبر عنها انفعالات «منيرة». بل إن هذا المشهد ينتهي بمغزى يؤكد على روح الانقسام، إذ تطلق «منيرة» صرخة بكائية، تستدعي بها حريتها المفقودة حين تقول:

«آبيّ نور مَهّما كانت قِيمته.. . حتى وَلو كان قاتل.. . آبيّ نور»

ويكون هذا النور الذي تطلبه. مثارا للانقسام المحيّر، وعاملا في تشكيل المشهد التعبيري أمام المتلقى، فالأم تظنها في حاجة إلى نور «المصباح»، و «وليد» يراه نور الشمس، الذي لم يشرق على الأسرة، بينما لم تطلب «منيرة» من المصباح، ولا من الشمس نورا. لأنها تستهدف نورا خاصا بذاتها. مما يجعلها تطمئن إلى القول بأن «في الدنيا آلاف الشموس» لتعبر عن الخلاصة التعبيرية في المشهد السابق، الذي برهن لها على انقسام الحقيقة، وعلى اختلاف الطرق في نوال الحرية.

وسنعتبر استخدام صقر الرشود للرمز في هذه المسرحية صيغة أخرى، يستغل فيها الوسائل التعبيرية، من أجل أن يضاعف تأثير موضوعاته وأفكاره.

ولا نشك في أن استخدام الرمز شائع عند الكثير من الكتاب الذين تأثروا بالتعبير كبريخت وأونيل، وشون أوكيزي، وسترندبيرغ. كما لا نشك في تأثير هؤلاء على أغلب أعمال صقر الرشود. ولذا نلاحظ في «المخلب الكبير» أن الرمز يستولي على خيال هذا الكاتب بصورة ملحوظة، حتى في النص الفصيح، عندما استخدم اللوحة الزيتية للقطّ الذي يضرب الحمامة، واستخدم الساعة «المنبّه» التي دقّ جرسها أمام الأب «فهد» في لحظة اكتئابه، وضعفه الشديد، فأصبحت تتراءى له كصورة المرأة. لأنها تحدت صمته وهدوءه. تماما كما تحدت ابنته «مريم» سلطته الأبوية.

والحق أن الرشود لم يستغل «اللوحة الزيتية» استغلالا جيدا في النص الفصيح، ولم يوقظ من خلالها إشعاعات أفكاره، كما فعل مع النص العامي للمخلب الكبير. ففي هذا النص المعدل لم تكن اللوحة مجرد إحدى أدوات الإكسسوار الجامدة في الغرفة. بل إنها صيغة معادلة للبناء الدرامي في المسرحية، كما لا تقتصر علاقتها بوليد الذي يتمسك بالقانون الطبيعي حول البقاء للأقوى، على نحو ما تجسده اللوحة الزيتية، التي يحملها معه أينما ذهب. وإنما تتصل علاقتها بالرقعة الدرامية التي تدور فيها سائر الشخصيات بحيث تتساءل كل شخصية عن هذه اللوحة، وتنشئ معها علاقة ما. حسب المولع الدرامي الذي ترتكز عليه. ولعل ذلك يفسر تلك العلاقة المستمرة التي أوقفها الكاتب بين «منيرة» (الشخصية المحورية) واللوحة الزيتية. ففي كثير من المشاهد يفجر الكاتب الواقع حول هذه الشخصية، ويثير أفكاره حول مصيرها من خلال هذه اللوحة.

وليس مبالغة في القول إن صراع القوى الدرامية في هذه المسرحية لم يخرج عن مخيلة اللوحة الزيتية، فهناك قيم واتجاهات سلوكية بين أفراد الأسرة تمثل مخالب القط الأسود، وهنا قيم واتجاهات تمثل استكانة الحمامة البيضاء. حتى لقد تكررت جمل الحوار التي تجعل «خليفة» يلعب دور القط أمام «منيرة» التي تلعب دور الحمامة. أو التي تجعل «خليفة» يلعب دور الحمامة أمام الأب الذي يلعب دور القط. ورغم ما يدل عليه ذلك من بناء للرمز في قلب المواقف، والأفعال. إلا أن استفحال أسرار هذا البناء، وإفشاءه الصريح لمواقف الإيحاء، جعلا الرمز يتسم بالسذاجة، والألفة. وخاصة حين استولد رموزا أخرى تعمق نزعة الإفشاء المباشر

لمضمون الرمز. كالطير المحبوس في القفص. الذي دل على وجود قفص آخر من تقاليد الأسرة حول «منيرة». والمزهرية التي دل انكسارها على الحب المحطم في قلب الأسرة.

وأيا ما كان الأمر، فإن جميع الوسائل التي استغل الرشود بناءها على المسرح تكشف عن نضج الرؤية المسرحية التي يستولي بها على قوة التركيز المسرحي، وهي رؤية-إن كانت قد زاوجت بين وسائل متعددة فما ذلك إلا من أجل خلق تشكيل درامي يتلاءم مع ما يثيره النظام التقليدي للأسرة المتغيرة من خيالات ورؤى. ولعل ذلك ما ساعد صقر الرشود على انتزاع خاصية هامة في تجربته مع المسرح، وهي سيطرته على وسائل الرؤية المسرحية، وقدرته على التركيز عليها، بحيث أنه بنى عليها جميع أعماله المسرحية، سواء التي كتبها بنفسه أو التي قام بإخراجها لغيره من الكتاب. وقد لاحظنا ذلك في مسرحية «الحاجز» التي عرضنا لها في الفصل السابق، كما نلاحظه أيضا في المسرحية الثانية التي صاغها الرشود باللهجة العامية، اعتمادا على أحداث الفصلين الثاني والثالث من النص الفصيح للمخلب الكبير، وهي مسرحية «الطين».

ويستمر تنقيب الكاتب في مسرحية «الطين» عن أكثر الوسائل المسرحية تركيزا، وإمعانا في تشكيل المعالم الدرامية لانهيار النظام التقليدي للأسرة، ورغم أن هذه المسرحية قد حفلت بإثارة التفاصيل المعمقة لفكرة أساسية، جعلها تحرك انهيار الأسرة في النص الفصيح للمخلب الكبير، وهي أن المجتمع يخلق جرائم دون أن تسفك فيها قطرة دم. إلا أنه استطاع أن يميزها بفكرة درامية بعثت الكثير من مشاعر الحنق والثورة التي تستهدف بها إعادة بناء المجتمع. وهي الصراع حول ثروة الأسرة التي جمعها الأب «فهد»، وشغل عمره تحصيلا ومحافظة عليها.

والثروة في هذه المسرحية لا تعني جانبا ماديا، تتسابق الشخصيات في اقتنائه والاستئثار به، وإنما تعني مقاليد التغير في المجتمع، ونظامه المتحكم في المستقبل. وكأن المسرحية تستهدف السؤال التالي: من هو الجدير بهذا التحكم، وتلك المقاليد في مجتمع الكويت والخليج العربي. ؟ ومن هو صانع التغير، والمستحق الطبيعي للثروة ؟ هل الطبقة الاجتماعية التي يستتب نظامها التقليدي الراهن بالسيطرة والسلطة ؟ أم طبقة أخرى متطفلة.. .

أم طبقة أخيرة مستلبة. ؟

تجيب مسرحية «الطين» على هذا السؤال بصياغة مركزة لنماذج لم تألفها خشبة المسرح في الكويت والخليج العربي، فإذا كان صقر الرشود قد خلق عناصر التركيز والرؤية المسرحية في «الحاجز» و «المخلب الكبير» من خلال شخصيات يستدعي قسماتها، بما يتضافر حولها من الرموز الخارجية للمكان، فإن عناصر التركيز الدرامي، التي يستمدها لشخصيات «الطين» لا تكاد تغادر رقعتها الداخلية الذهنية، والسيكولوجية. بحيث أن ملامح تشكيله الدرامي، تبدأ وتنتهي من هذه الرقعة، دون الاستعانة برموز خارجية صريحة، بحكم أنها ستكون مغموسة في سياقها الذهني، أو النفسي الرامز، الذي سيحدد حركتها الدرامية العنيفة، وجوهر الخيال الذي يحدد ذلك المظهر الدرامي لشخصيات «الطين» ينبثق من كونها نماذج لقوى اجتماعية، ترتبط ببعضها على أساس درامي، محمول بدافعين مدببين هما: المصلحة والتحدي.

ولا يخفي، ما في العلاقة القائمة على المصلحة.. والتحدي من الاستقطاب للحركة الدرامية من جانب، والنزعات البشرية من جانب آخر، فكما تدل هذه العلاقة على جدلية الواقع الذي يتحرك فوقه أفراد الأسرة، تدل أيضا على ذلك النزوع الفردي-الأبدي-للأنا الذي يتعارض تماما مع التركيب الجماعي المتساند في نظام الأسرة التقليدية. فضلا عن تعارضه مع أي مجتمع لم تبعث فيه الديمقراطية انتصارا حاسما. إن هذا الأساس الجدلي-الإنساني، هو الذي يميز شخصيات «الطين» ويجعل التمسرح قائما، مما في داخلها من تمرد المشاعر والأفكار، على نحو يصير كل منها سؤالا فظا ناشبا في نظام المجتمع.

والأساس السابق هو مناط التركيز حول خمس شخصيات مسرحية، يحول الكاتب بينها، وبين التفاصيل الواقعية الغثة في الحركة، والحوار. الأب «فهد» نموذج المركز الأبوي المغلق، يستهدف التحدي، في وقت يستهدفه تحدي الآخرين. ويبحث عن مصلحته التقليدية في الأسرة في الوقت الذي يبحث الآخرون عن مصلحتهم من خلاله. وما ذلك إلا لأنه بمثابة الوريث غير الشرعي للتغير الراهن، أو القادم في المجتمع، والابن الشرعي المخلص للماضي. لقد امتلك الثروة الطائلة التي ليست من صنعه وحده، وأراد أن

يبقي حركة المجتمع في يده. وبينما تقضي مصلحته الإبقاء على نظام الماضي، يكون التغيّر متحديا له، مكشّرا في وجهه من مختلف الجهات. لقد تحداه العقم، فلم يستطع أن ينجب سوى البنات، فتزوج من فتاة صغيرة السنّ لعلّه ينجب منها ولدا. فلا ينقطع ذكره، ورضيت «وفاء» بزواجها منه، رغم كبر سنه لأنها مدفوعة بمصلحة أسرتها، الطامعة في ثروته. ولكنها لم تذعن كلية لتخطيط أسرتها، إذ تمردت بمشاعرها الغريزية على هذا الزواج، واستطابت خيانته مع غيره، فأصبحت تتحدى معاييره الأخلاقية وبات يعلم بخيانتها، ولكنه لا يستطيع ردعها، لأنه يستهدف مصلحته في الإنجاب منها.

وتمثل «مريم»، ابنة «فهد»، جانبا آخر من التغير الذي يتحدى قوانين الأب وسلطته الأخلاقية. لقد أرغمته على أن يزوجها من «خليفة» الرجل الشرير لأنها أحبته بجنون، كاد يفضح كبرياءه، ويشوّه سمعته الأبوية بين الناس. فرضي بزواجها خوفا من أي عار قد يجلله. ولكنه لم يسكت على تصرفها، فحين رآها حاملا طلب منها أن تقتل الجنين، أو أن تطلّق «خليفة» فيكون موقفها من هذا الخيار باعثا لمزيد من تحدي الواقع للأب، ومن هوّة التناقض بينه وبين التغير، ذلك أنها تتحدى إرادته، فتتمسك بزوجها، وتبقي جنينها، ليكون رمزا لإضمار التحدي، واستمراره في المستقبل.

أما زوج ابنته «خليفة» فهو أوضح مظاهر التحدي لـ «فهد» وأكثرها بزوغا، وإثارة لمشاعره المتبرّمة من التغير. ذلك أن «خليفة» نموذج صريح للشر الخالص غير المنقسم، الذي يسعى للإطاحة بأي نموذج آخر، ينقسم على نفسه، سواء كان فهدا أو مريم أو وفاء. إنه مجرم مطرود من أسرته التي تسبب في إيذائها، تسيطر عليه رغبة جارفة في الحصول السهل على ثروة تنقذ وضعه الشاذ، فيجد في زواجه من «مريم» وسيلة لتحقيق هذه الغاية. وهنا يشعر الأب «فهد» بتحدي القوة الشريرة، ومطاردتها لثروته. لأنه يعلم علم اليقين أن «خليفة» إنما تزوج ابنته القبيحة الشكل ليستغلها في أغراضه. ويعلم أنه يدبر فرصة مؤاتية للتخلص منه، والاستيلاء على ثروته.

وقد أقام الكاتب علاقة درامية قوية، قائمة على التحدي والمصلحة بين «خليفة» و«فهد»، فهو يربط «خليفة» مع الأسرة بعلاقة زواج مع ابنته «مريم»

وعلاقة تآمر وخيانة مع زوجته «وفاء». الأمر الذي أوحى بقوة التحدي المنبعث من الواقع الجديد لأسرة «فهد»، وهو زواجه الثاني من «وفاء»، ومن الواقع التقليدي المتزعزع وهو أبوّته لمريم. و«خليفة» نموذج لطبقة طفيلية تتسلّق الواقعين معا لتحقيق أغراضها. إنه يغري «وفاء» بحب خائن مضمونه المصلحة المادية التي يسعى إليها، فيحرض تمردها على زوجها المسنّ، ويدفعها للتورّط في قتله. وهو يغري زوجته «مريم» بحب يدعيه أمامها، من أجل أن يضمن له البقاء، والإرث الشرعي في ثروة الأسرة.

ولا نشك في أن «خليفة» ما كان له أن يلعب دورا كهذا الدور لولا أنه نموذج درامي يتخطى الوضع الطبقي المتطفل، ليكون نموذجا إنسانيا، في أي مجتمع تتوثب في أحشائه اتجاهات حضارية خطيرة، وحاسمة في التغير، وقد سبق للكاتب أن طرح هذا النموذج بصورة تعليمية أخلاقية مباشرة، دون تجسيد مسرحي في النص الفصيح للمخلب الكبير، ولكنه في «الطين» يتمسرح بقوة في قالبها الدرامي، فقد جعله الكاتب يمتلك مؤهلات ظاهرية براقة كالوسامة، والمنطق الرجولي التي تستلب مشاعر المرأة، وتستولي عليها، في وقت يمتلك مؤهلات أخرى ضالعة في الإجرام. ولذا تكثر الضحايا من حوله. و«مريم» هي أولى هذه الضحايا، لأنها تتقاسم معه المصلحة الفردية، فهو يعطيها المظهر الرجولي، والقشرة الجمالية التي تفتقدها في حين تعطيه الثروة. وهي راضية بذلك، لأن كلا العطاءين ثروة في نظرها. وهذه النظرة تفسح المكان لبلوغ التركيز المسرحي حول شخصية «مريم» حد التوغل الدرامي. ذلك أنه يحيل نظرتها نحو جمال الرجل على أنه ثروة «فلوس»، إلى ضرب من الشعور المأساوي المستمد من الواقع ومن الغريزة الطبيعية، فهي تقول متحدية أباها:

«.. أوهمت نفسي بالمعنى.. تِجعّد وجهي من إيماني بالروح.. . لقيت الدنيا مظهر الزخرفَ ياكِلٍ.. القشور لها صوت.. الإيمان بالروح خفي.. . الناس ما تبحث عنّه لأنها كسلانة.. مظهر.. مظهر.. حطمني وحطمك المظهر يايبَا»[16].

إذن فإن «مريم» تحمل تجسيدا طبيعيا لهاجس مأساوي، تستدعيه المشاعر الإنسانية، ومبعث هذا الهاجس وعي «مريم» بالجدلية القائمة بين وجودها، ووجود «خليفة». فالأب المريض، المستضعف.. . المستهدف

بالتحدي، يثير في نفسها الإشفاق والرثاء، ولكنها لا تستطيع أن تتخلى عن النسغ الطبيعي الذي يصلها ب «خليفة» بحيث إنها تقول لأبيها : «موّتني ولا تموّت مظهري»، لتظهر استعدادها الواعي في أن تكون ضحية لمن يحقق الوجود لغرائزها الطبيعية، وهو «خليفة». وقد أدرك صقر الرشود كيف يجعل الهاجس المأساوي عند مريم متناغما مع الرؤية المسرحية لدراما الأسرة المتغيرة. فقد جعله يصدر-كما رأينا في حوارها السابق-عن انغماس فيما يقره المجتمع، وما تقره أهداف الناس ومثلهم. وبذا تكون «مريم» هي جذور الحجة «الطبيعية» المسوّغة للشر، وهي ذريعته الاجتماعية التي يركبها المجتمع الفاسد، حين يجوّز الشر إذعانا لقيوده، وأغراضه، وتماهيا مع قوانينه وتقاليده.

وليست «وفاء» كسابقتها-رغم أنها الضحية الثانية لخليفة-ذلك أن جانبا منها، يمثل امتدادا له، وجانبا آخر يمثل انقساما عليه. في الجانب الأول نجد استمراءها لخيانة الزوج، ورغبتها في موته. لأنه واقع مفروض عليها دون إرادتها. وفي الجانب الآخر نجد عدم إذعانها الكليّ لأن تكون وسيلة للقتل، فما أن يعرض عليها «خليفة» طريقته في التخلص من زوجها، حتى يستيقظ شعورها الإنساني، فترفض مجاراته دون أن تخشى تهديده بالفضيحة.

وتكتمل الضحايا حول «خليفة» بالموت الاختياري للأب «فهد»، الذي ينتزع له الرشود جوانب دقيقة من التركيز، والتجسيد المسرحي، لأن هذا الاختيار رمز جدلي لحتمية انهيار النظام التقليدي للأسرة، واستباق لأفوله التام في المجتمع. ومبعث هذه الدلالة الدرامية البازغة في موت «فهد» يكشف لنا عن نفاذ الرؤية المسرحية المشعّة، التي يحرص الرشود على حضورها في قلب المواقف والأفعال على المسرح. فالموت في الحياة العادية مصير يتسم بالضرورة والحتمية، ولكنه على المسرح، وبرؤية الدراما الواقعية في مسرحية «الطين» يتسم بالخيال، والإحساس الغامر بالميلاد.

ويتمثل ارتباط الموت بالخيال قي تعدد ضرورات الموت. هناك المرض الطبيعي الذي يحاصر الأب «فهد»، وهناك «خليفة» الذي دخل الأسرة للتخلص منه، والاستيلاء على ثروته. وإلى جانب ذلك هناك ضرورتان منتزعتان من فكرتين دراميتين طالما يثيرهما الرشود في أعماله المسرحية:

الأولى هي أن الموت شاخص في الذهن بوجود القوانين القاهرة، والنزعات الشريرة في المجتمع، ولذا فإن شخصيات «الطين» التي تجابه هذه القوانين والنزعات تصارع شعورا بأن تحيا مع فكرة الموت الشاخصة في ذهنها. إن «مريم» تقول لزوجها «خليفة» الذي يبادلها الحب المزيف: «إنت تَقْتِلْنِي مليون مرة». و«وفاء» تقول عن زوجها المريض المسنّ: إنذبحت من خياسة «لأنها ترى في زواجها منه جريمة. و«مرزوق» خادم الأسرة المستعبد يتراءى له شبح الموت فيقول: «أُبُويَ أكلَوَ فلوسه وغَلّوّه في البحر ياكله السمكْ.. وآنا بِيكَالُونْي ويَحَرِقُونيَ بالكَازْ».

أما الأب «فهد» فيختلف عن تلك الشخصيات، ذلك أنه لا يستطيع الاستمرار في مقاومة الموت بالحياة، لأن الشخصيات في المسرحية لعبت دور المتحدي لوجوده، ابتداء من ابنته «مريم»، وانتهاء بخادمه «مرزوق». ولذا فهو يقول: «كِلْ يُوم آنذبِحْ عشر مراّتْ واللّي يذبَحُونِيَ ما يْموُتون.. . من يِقْدَرْ يسمّيها جريمة ؟.. وإهِيَ ما فيها شهود وأدلّة». وحين يسعى إلى الانتحار اليائس في غرفته العليا يكون كمن ينتحر وهو ميت.

أما الضرورة الدرامية الثانية التي استمد منها الرشود موت الأب، فهي أنه شخصية مضادة للتغير، في حين أن التغير حقيقة بازغة كالحياة. بل إنه الحياة ذاتها التي لا يمكن إدراكها من غير حركة التغير. ومن يرفض الحياة فإن عليه أن يموت. هذه خلاصة انتحار «فهد» عند صقر الرشود، فقد جعله نموذجا لسلطة أبوية مغلقة لا تذعن للتغير، وإنما تريد من التغير أن يذعن لقوانينها، ويبقي على سلطتها. ولذا يغمر فهدا شعور عارم بالانتماء للماضي، الذي يحن إليه، ويطلب عودته. فقد كان فيه آمنا يغوص البحر فلا يخاف أسماكه المفترسة. أما الآن فالخوف يطارده رغم أنه على أرض يابسة، وبين بشر.

إن مصدر ذلك الخوف هو عدم الإقرار بالتغير، والتنكر للحياة الجديدة التي يراها مضادة لرغباته، وسلطته التقليدية. فالأسرة تتغير بعنف يأتي على وجوده الجامد، المعزول عن حركتها، ولا تسفر جميع محاولاته في إيقاف التغير إلا عن قرب انهياره، فقد غابت إرادته عن ردع الزوجة الخائنة، واستعادة إذعان العبد «مرزوق»، كما غابت إرادته عن التخلص من «خليفة»، أو من الجنين الذي طالب بقتله، فكان رد ابنته عليه بهذا المغزى البليغ:

«كل شَـىۡء تَبّى تۡوَقْفَهۡ يا يِبَا.. حتى الحياة في بطنـي تَبّيَ تَـوَقّفْهَا.. كِلۡ شَـىۡء تَبّيهۡ يُوَقفۡ على كيفك.. أُوقف.. لكن ما كوشى يوقف».

ومغزى إيقاف الحياة عن الجنين يجعل من الأب رمزا لإرادة مضادة للحياة، ولذا فإنه حين ينتحر إنما يلبي صوت هذه الإرادة.

وهكذا تعددت ضرورات الموت الاختياري فوق أرضية الخيال الدرامي لمسرحية «الطين»، مفسحة المجال لبزوغ الإحساس الثائر بالميلاد، ولتوطئة استباق الحياة الجديدة، التي تقر فيها الحقوق المستلبة. فأين يمكن لنا أن نلتمس الميلاد والحياة فوق تلك الأرضية.؟ سنلتمسها في شخصية «مرزوق». وسنجد رائحتها في صمته، وصوته. وفي ثباته، وحركته. فهو بطل هذه الدراما التي لم يغادر رقعتها على الإطلاق. إنه عبد أسود يعمل خادما لأسرة «فهد». وكان أبوه يعمل عند نفس الأسرة، عندما كان «أبو فهد» حيا في فترة الغوص والبحر. ولذا فإن الثروة ناتج لعمل «مرزوق»، وعمل أبيه وغيرهما من الكادحين.

«والسؤال الذي تبعثه شخصية «مرزوق» في خضم جرأتها ومطالبتها بحقها، وقيمة جهدها: هو كيف تلعب تلك الشخصية دورها في الرقعة الدرامية لانهيار الأسرة ؟».

الدور الذي يلعبه «مرزوق» هو انعكاس لحركة الفعل، ونموه. وقد يجوز لنا القول بأنه انعكاس الحياة من الموت. كما كان «فهد»، و «مريم»، و«خليفة» و «فاء» يعكسون لنا الموت من الحياة. ويمكن ملاحظة أن «مرزوق» يرتبط بخاصية درامية دقيقة، تعبر عن نموه، واستباقه للحياة، وهي أنه يخرج على المسرح صامتا قليل الحوار، ثم لا يلبث أن تستنطقه الأحداث من حوله حوارا، يتعاظم إلى أن ينفجر صوته مجلجلا في نهاية المسرحية.

وكما يمكن قياس حوار «مرزوق» ببنية المواقف المسرحية، يمكن قياس أفعاله بذات البنية، فهو يقوم بدور المراقب للأحداث سواء كان حاضرا، أو خارجا عن مشاهدها، فلا يتدخل فيها إلا حين تحدق بالخطر. ولا نرى في ذلك ما يدل على الموقف السلبي العاجز، بقدر ما نرى فيه من الادخار لخلق الموقف الثوري في ظرفه المناسب. إنه لا يتدخل إلا في موقفين حاسمين، لعلهما أكثر مواقف المسرحية توترا: الأول يحول فيه بين «خليفة»، وبين إرغام «و فاء» على تنفيذ محاولة قتل زوجها. وفي الثاني يحول بين

«خليفة» أيضا وبين تحقيق هدفه الأخير، بالاستيلاء على الثروة بعد انتحار الأب «فهد». وفي هذا الموقف تكون ثورة «مرزوق»، وامتثاله لها برغبة عنيفة في الحياة، يشتقها لا من موت «فهد» فحسب، وإنما من موت المحيطين به، الذين كانوا يرددون إحساسهم بالموت فيما مضى. وليس لدينا أبلغ في التعبير عن الميلاد، الذي نلتمسه في «مرزوق» من صوته الثائر في نهاية المسرحية:

«مرزوق: عَظّمَ الله أَجْرك بطارق.. مهو بأبوك.. . (يتجه إلى السلّم وينظر إلى الدور العلوي) وأنت عَظّمَ الله أجْرك لنفسك.. تَوّنِيّ عَزّيت بنتك ولا جاوبتني ساكتة.. صارت مِثْلَكْ.. ماتت وإهِيّ تتحرك.. وأنت ما تِسمَعني لأنك نايم لكن إهِيّ ليش ما تسمعني... . عَلاَمَ البيت ساكت.. وينْكُمْ يا اللّي فوق.. وين ضَحْكتك يا طارق.. ما أحَد فيكم يبي يضحك.. ساكتين.. . آنا بضحك عنّك يا طارق (يضحك ويتضح في ضحكته الألم) ضحكتي ما تْفِيد ما أحّد يسمعها ما عِندْي وَحْدَه مثل مريم.. وْهَمْ بَكوتِيّ ما تفيد.. ليشْ ما تبكي يا اللّي فوق.. (يتلاشى الضوء تدريجيا) هِيّ.. إنْت مِتْ وإلاً تكذب لا تْغِشّنّيِ طول عمرك تكذب عَلَيّ لكن في موتّك مِهِيّ معقولة.. شُوف.. . شُوف إعروق أُبُوي نابتة بالطوفة وين عروقك ؟ ليش ما إنْبَتَتْ مثله بالطوفه ؟ وين عروقك.. عروق أُبُوي كاهي ما فيها دم (يسود الظلام) لا تبِلَعْني بالظلام مثل ما بلعت دم أُبوي.. لا تقتلني بلوني وإلاّ آغلِّ لوني عليك وآخلّيه يقتلك.. آنتقم منك بْلُونِي قَبُلْ تِكَلّمْت وآنا ساكت أكثر ممّا تكلّمت ألحين وآنا آتكلم.. هيّ.. راعي الاسميت.. ليش تْغيّر الدنيا على كيفك لأن يوسج الإتْرِيكْ عِنْدَكْ ولأنك فوق.. أنا بَرْكَبْ لك..»[17].

ولا نشك بعد انتهاء هذا الصوت، وانغمار الظلام على المسرح في أن الكاتب إنما يفك الارتباط العاطفي بين «مرزوق» والأسرة. بحيث تنهار روابط الحماية، أو الوصاية. ويتضخم الشعور بالغبن، والتبخيس الذي تدل عليه الخلجات المؤلمة في الصوت السابق، وهو الشعور الذي لا ينتهي إلى التقوقع، وإنما على العكس، ينتهي إلى انفجار التحدي، والتخلص التام من الاغتراب، الذي تدل عليه العبارة الموحية، المتكررة بأن عروق «مرزوق» وأبيه نابتة بالجدار، كما ينتهي أيضا إلى التموضع بالدور الجديد في الأسرة، الذي يضحك فيه.. ويتكلم.. . وينتقم ويركب.

وبهذه المثابة فإن «مرزوق» رمز للثأر الحتمي غير السلمي، القادم من طبقة اجتماعية استغلت ببشاعة مع اقتصاد البحر التقليدي، ومع حضارة النفط الحديثة. ففي الماضي كلّ والده من العمل، ولم يجد ناتجا لعمله، وإنما ألقي به في البحر، وبعد التغير والنفط لم يجد «مرزوق» ناتج عمله أيضا، وإنما وجد الجميع يستغل الثروة لمصلحة فردية مزيفة.

وكما أن «مرزوقا» ثأر الماضي والحاضر، فإنه نذير المستقبل في التغير، وحليفه الحقيقي في رؤية الكاتب. لأنه تجسيد لطبقة مسترقة، أغفلتها الطبقة المسيطرة في النظام الاجتماعي، ولم تحسب لوجودها شأنا في حركة التغير، وإنما عزلتها بممارسة قهرية، استلبت منها كل شيء وألقمتها الطين «الذلّ».

والطين كلمة تعبيرية موحية يرددها «مرزوق» في أكثر من خمسة عشر موقعا من نص المسرحية، دون أن يتفق مراده منها في وتيرة واحدة، فهي تارة توحي بمعنى الذل، وتارة بمعنى عطاء الكفاف، وتارة بمعنى العمل والجهد، وتارة أخيرة بمعنى ناتج العمل، بل ربما أراد منها الكاتب أن تدل- أحيانا-على معنى فائض القيمة في عملية الإنتاج. وهناك جمل عديدة من حوار «مرزوق» تشتبك فيها كلمة الطين بتلك المعاني، مما يدل على جوهرها، وصلتها بالخيال المسرحي، المتفتح لتعدد الرؤى.. ذلك الخيال الذي لا تستنبطه هذه الكلمة فحسب، وإنما تستنبطه بنية الحركة الدرامية لمرزوق بكل تفاصيلها المدروسة بتحكم وتركيز شديدين.

وليس مبالغة في القول بعد ذلك كله إن التجربة المسرحية في الخليج العربي-وخاصة في الكويت والبحرين-قد اكتسبت ذاكرة قوية، تخرج فيها الكثير من الشخصيات المسرحية منسلّة من ثوب «مرزوق» العبد، الذي استدعى الحياة من موته، أو «فهد» السيد الذي استدعى الموت من حياته، أو «مريم الحجة» «الطبيعية للشر»، أو «منيرة»، الشوق الرومانسي للحرية(18).

7 الحتمية الدرامية في حتمية التغير المادي للأسرة

يمكن القول. إن الحتمية الدرامية، التي يكثر استخدامنا لها، تعني مفهوما قريبا من قانون الاحتمال والضرورة عند أرسطو الذي قال في كتابه «الشعر» بأن. «الأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة» . [1]وهما القاعدتان اللتان تسوقان الفعل، باعتباره غاية درامية في نظره، إما بشكل تعرف (وهو انتقال من جهل إلى معرفة يؤدي إلى انتقال في المشاعر)، أو بشكل تحول (وهو انقلاب الفعل إلى ضده.) ونعتقد أن الفعل الدرامي، كما يبلوره الإطار الأرسطي السابق حين يشتبك مع نسيج العلاقات الاجتماعية، يكتسب سيماء الحتمية الدرامية التي نراها خاصية واضحة في دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي.

إن التعرّف، والتحول لا يمكن تشكيلهما على المسرح إلا في سياق احتمالات الواقع، أو ضروراته، التي لا مناص من الاستجابة لها. والفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضروريا، أو محتملا إلا إذا كان مرادفا لشروط التغير وعوامله. سواء كان-أي الفعل- يستمد ضرورته من حتمية التغير، أو كان يستمد

احتماله من نسبية التغير. ومن ثم فإن الحتمية الدرامية التي سنبحث عنها في الأعمال المسرحية لهذا الفصل لن تختلف كثيرا عن فكرة الشك في حتمية التقاليد والمعايير. أو حتمية انهيار النظام الاجتماعي القديم، إلا في جانب واحد لا ريب في جوهرية مضمونه الاجتماعي، وأهمية تأسيسه لبنية الفعل الدرامي، وهو أن الحتمية الدرامية في الأعمال المسرحية التي سنعرض لها، يرتبط أثرها، وتشكيلها المسرحي بتفاعل الأسرة مع مجموعة من الظواهر المادية في التغير الجنائي، سواء ما اتصل منها بأشكال الحراك الاجتماعي كالتعليم، والعوامل الديمغرافية، والحضارية الجديدة. أو ما اتصل منها بقوانين توزيع الثروة، وتبدل نمط الإنتاج.

وسيذكرنا التشكيل الدرامي لتلك الظواهر بالتشكيل الهزلي من «الهوة الثقافية» الذي عرضنا له في الباب الأول من هذه الدراسة. ذلك أن انتزاع القالب الهزلي من تناقضات التغير المتسارع، وقلق التكيف معها، يعد ظاهرة مسرحية مبكرة في التجربة المسرحية، وجدنا آثارها الصريحة منذ مرحلة الارتجال المسرحي التي صاغت مشاكل الثروة المفاجئة، والإدارة و «التثمين». بيد أن هذا القالب يختلف عن دراما الأسرة المتغيرة اختلافا شديدا. نظرا لارتباطه بفترة ازدهار الدور الإصلاحي في الخمسينات من هذا القرن. ولاعتماده على فلسفة القالب الهزلي، التي تنحو نحو المصالحة مع الواقع في نهاية الأمر، مهما أظهرت في البداية من أشكال التناقض الحادة معه. في حين أن دراما الأسرة المتغيرة لن تقر بهذه النظرة الإصلاحية، ولن تتذرع بوسائل الرؤية المسرحية للمهزلة، التي عرضنا لها في الباب السابق. وهو ما سنحاول القيام بتتبعه في أربعة أعمال مسرحية هي. «الأسرة الضائعة» و «فلوس ونفوس» لعبد العزيز السريع و «عشت وشفت» لسعد الفرج، و «هدامة» لمهدي الصايغ. وسنتخذ من ملاحظات هذا العرض توطئة لدراسة أعمال الكاتب المسرحي عبد العزيز السّريع بصورة خاصة، بسبب تميّز استيعابه البالغ لكثير من قضايا الأسرة، ومشاكلها الحضارية بعد التغير.

وتشترك الأعمال المسرحية المذكورة آنفا، في أنها تنتزع قالبها الدرامي من حتمية التغير، بحيث أنها توقن بأن التغير، هو ذلك المصير الشائك الذي خلق انقساما حادا في المجتمع، بين تقيد أبنائه بفكرة الثبات، أو

انطلاقهم مع فكرة التغير.. . بين ارتباطهم بالماضي أو مجاراتهم للحاضر.. . بين الفقر أو الغنى.. . وبين غنى النفس أو فقرها الروحي.

ويوحي الانقسام السابق بوجود صراع أيديولوجي أفرزه التغير الاقتصادي بعد ظهور النفط، ورسبه عاملان جوهريان: أحدهما الحراك والصراع بين الأجيال، وثانيهما: الحراك والصراع الطبقي. ذلك أن فترة الستينات التي تبلورت فيها الأعمال المسرحية المذكورة هي أكثر الفترات تعبيرا عن الصراع بين جيل الآباء، الذين عايشوا ظهور النفط، دون أن يستوعبوه بمؤهلات حضارية كافية، وبين جيل الأبناء، الذين تفتحت أعينهم على ظهور النتائج الحضارية للنفط، ومن ثم فقط استوعبوا التغير بمؤهلات مختلفة، ونظرة مغايرة، وفترة الستينات هي فترة ازدهار البرجوازية «المعارضة»، التي اتسعت رقعتها بفضل انتشار التعليم، وكثرة خريجي الجامعات، واتساع الأجهزة الإدارية في المجتمع، وانتشار الوعي الاجتماعي المتحرر من التقاليد الجامدة. وكانت أكثر المواجهات والصدامات التي خلقها ازدهار هذه الطبقة هو محاربتها لجمود النظام التقليدي القديم، الذي تحالفت حوله الأسر البرجوازية الكبرى التجارية، أو القبلية.

إن هذا الانقسام الحاد بجذوره الاجتماعية الراسخة، هو أساس الانقسام داخل الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي، وهو سبيكة البناء الدرامي في الكثير من الأعمال المسرحية الاجتماعية. والمسرحيات موضع دراسة هذا الفصل تتميز بأنها لا تشيد عالم الانقسام الدرامي في الأسرة بتشخيص الجانب الثقافي في حياتها كما فعل صقر الرشود. فهي لا تبرز الشك في التقاليد أو المعايير، والقيم أساسا لقيام العالم المنقسم، وإنما تبرز الجانب المادي الذي يقتحم ثبات الأسرة، ويحرك جمود نظامها القديم، ويبعث-من ثم-الانقسام في عالمها الروحي. ولذا فإن هذه المسرحيات تتعرض-دون غيرها-لحركة تثمين الأراضي التي قامت بها حكومة الكويت منذ الخمسينات، من أجل توزيع عائدات النفط على المواطنين. وتتعرض لحركة التعليم، وللمفاهيم الجديدة المرتبطة بدخول الأسرة في مجتمع عصري، تقتني فيه وسائل الانتشار الحضاري، كالأدوات التكنولوجية (تليفزيون-راديو-سيارة-ونحو ذلك) وسيجعلنا ذلك كله أمام منظور درامي لمشكلة «الهوة الثقافية» التي صاغت القالب الهزلي من قبل، وهو المنظور الذي نجده

جليا، ومباشرا منذ مسرحية «الأسرة الضائعة» التي أخرجها صقر الرشود لمسرح الخليج العربي في ديسمبر 1963 [2].

والقيمة التي ترتبط بها مسرحية «الأسرة الضائعة» هي رصدها المبكر في تاريخ الحركة المسرحية لنموذج الأسرة المتغيرة، التي يتموضع في هيكلها أثر التغير الاقتصادي السريع، مما يجعلها إحدى المسرحيات الرائدة التي بنت العالم الدرامي للأسرة استنادا على المنظور السوسيولوجي البازغ، وهو أن الكثير من أوجه الصراع غير المفهوم كالصراع بين الأجيال أو بين الآباء والأبناء، والزوجات والأزواج، يمكن تعقب مصادرها الأساسية في الاستجابة المتفاوتة للإيقاع المتسارع في خطوات التغير، كما يرى ذلك الكثير من الباحثين الاجتماعيين [3].

ولعل الاهتمام المغالي بالرصد، ونمط الحالة، هو الذي يفسر اتساع الرقعة الزمنية في هذه المسرحية. فالفصل الأول ينقسم إلى مشهدين تدور أحداث الأول حول فقر الأسرة، ومعاناتها الفظة، قبل أن تنعكس عليها آثار التغير الاقتصادي. وبعد مرور فترة تأتي أحداث المشهد الثاني، مبينة ارتفاع مستوى معيشة الأسرة، بسبب حصول الأم على إرث مادي، وتثمين جزء من بيت تمتلكه. وفي الفصل الثاني يتحول وضع الأسرة بعد أن نالت حظ «التثمين». وينعكس هذا التحول الاقتصادي، والديمغرافي) لأن الأسرة تغير موقع سكنها (على العلاقات الاجتماعية بين أفراد هذه الأسرة، بحيث تصبح الغاية الدرامية للكاتب رصد الاستجابة المتفاوتة للتغير الطارئ في تلك العلاقات .

ورغم أن وسائل التركيز المسرحي، تقصر عن إتمام غايتها الدرامية بسبب مغالاة التركيز حول شخصيات دون أخرى. إلا أن جدلية العقدة تحتفظ بدينامية الأفعال، والاتجاهات الموازية للتغير، ونتائج حركة التثمين. فتستنبط خيالها من مخاطبة ردود فعل ذات طابع حتمي، تواجهه شخصيات المسرحية بنوع من الخلود الرومانسي إلى التبرم، المشوب بالضعف. رغم أن هذا الخطاب، لا يخلو من ملامح الرؤية الموضوعية للتغير النازح إلى الأسرة. لأنه لا يخرج عن الحتمية الطبيعية لوضوح اتجاهين جوهريين في قلب ردود الفعل، التي تخوض غمارها «الأسرة الضائعة».

ويتمثل الاتجاه الأول في حتمية انهيار الأسرة، وتفكك علاقاتها

الاجتماعية، على نحو يكون بمثابة المصير الميلودرامي، الذي يستمد منطقه من الوجود الطبيعي للأسرة في مجتمع الكويت والخليج العربي، فهي أسرة تعاني من مشكلتين. الفقر، والتزمت الأبوي المغلق. وهما مشكلتان تلخصان حجم التخلف الذي يلح عليها، بحيث أن التغير المادي لن ينقذ وضعها المتخلف، بقدر ما سيجرها نحو مصير الانهيار.

لقد صور الكاتب جميع الشخصيات في حالة صريحة من معاناة التخلف، فالأب «بو جاسم» تسيطر عليه عقلية جامدة يستغل فيها سلطته الأبوية، فيحجب التعليم عن ابنته «سارة»، ويفرض أوامره، ونواهيه الأخلاقية. وفي نفس الوقت يشكو من حالة الفقر، ويبدي مشاعر التبرم من بخسه حقه، حين يرى نفسه محروما أمام حظوة غيره بالتثمين.

إن الأب نموذج مركب من الجمود العقلي، وقسوة الفقر، والإحساس بالغبن، والتعطش للثروة. ولن يكون بذلك قابلا للتكيف مع الثروة حين تهبط عليه بعد التثمين، الذي كان ينتظره. بل إنه أكثر من سيفقد السيطرة على توازنه مع التغيّر، لأنه يستغل مركزه الأبوي استغلالا فاحشا، فيستضعف زوجته، ويتنكر لها، رغم إخلاصها له في محنة فقره، ورغم أنها مصدر ثروته. إنه يستلب كافة حقوقها الطبيعية، مما يستدعى تفكك علاقة الزواج بينهما، ليس بالطلاق، وإنما بما هو أكثر فظاظة منه، وهو هجرها إلى زوجة ثانية.

وبذا تصبح الزوجة ضحية سهلة في إطار ذلك المنطق الطبيعي للأسرة الأبوية، وقد ظلت توحي بذلك منذ بداية المسرحية. ففي مرحلة فقر الأسرة تتذرع بالصبر غالبا، أو تجد العزاء لابنتها المعذبة «سارة» بما وجدته في صباها من عذاب مضاعف، لن تحتمله ابنتها لو لحق بها. وفي أحيان كثيرة تذود عن المنطق الأبوي في الأسرة، فلا تقف مع حاجة ابنتها للتعليم، وتلبية مشاعرها الإنسانية البريئة، وإنما ترى في تبرمها على الأب عيبا. وبسبب ذلك تكون عاملا في استضعاف موقف ابنتها «سارة» التي تطلق في وجهها هذه الصرخة الغاضبة: «بَسّ يا يِمّة.. إنْتَيّ عَذّبْتِيِنْي.. إنْتَيّ خَلّيتيني ضعيفة».. . وكل ذلك يوحي بأن الأم شخصية جاهزة، تستمد ضعفها في الأرضية الدرامية للأسرة من ضعف موقفها الطبيعي، وضيق احتمالاته التي لا تقبل توقع الشك، كما تقبله احتمالات مواقف الأبناء. وهو ما يعتبر توطئة لغياب

موقفها، أو نسيانها تماما في تطور الأحداث الأخيرة.

والمسرحية بنزعتها الطبيعية، تجعل من جميع شخصياته تقريبا-علامات بازغة على التخلف الاجتماعي للأسرة، بحيث أن هذا التخلف لن يمهد إطلاقا لعملية التكيف مع الثروة. «سارة» تشكو من شظف الحالة الاجتماعية، وقيامها بدور كادح في أعمال البيت. في الوقت الذي لا تلبّي لها الأسرة حاجاتها الطبيعية. بحيث يحول الأب بينها وبين التعليم، فتكون أكثر من يتجرع نتائج العزلة عن التغير.

وليست «سارة» أو الأم-وحدها-أساس البناء الرخو الذي يستقبل التغير الاقتصادي بالقلق الشديد، بل إن جميع الشخصيات تجسد بتفاوت التركيز المسرحي حولها هذه الرؤية. «بدر» الصغير ينطلق دون ضابط تربوي يهدي تصرفاته المؤذية، و «سعد» يفقد قدرته على مواصلة الدراسة و«عبد الله» يمزقه فقر الأسرة، وفشل حياته الدراسية. وبذا يتوزع الفراغ الحضاري، أو العقلاني في الأسرة بين جميع أفرادها، بعد أن رضخت للجمود، وقطعت صلتها بالتعليم، وعطلت الحاجة إليه.

وإذا كانت شخصيات «أم جاسم»، و «سارة»، و «عبد الله»، و«سعد»، و «بدر» يمثل بعضها مواقف مقموعة، ويمثل بعضها الآخر رغبات، واتجاهات عقلانية مغمورة لم تنج من الاستكانة) أم جاسم-سارة (ولا من التبرم السلبي) عبد الله-سعد (، فإن هناك شخصية أخرى تمثل إمعانا بالغا في رخاوة بناء الأسرة وانتكاسا ظاهرا لآمالها في استعادة التماسك، وهي شخصية «جاسم». إنه أكبر الأبناء، يعمل في وظيفة عسكرية تبعث آمال الأسرة، ويصبح-بسببها-مؤهلا لإنقاذ وضعها الاجتماعي. بل إن «سارة» وهي أكثر من يواجه شقاء البيت تراه مثلها الأعلى حين تقول له: «آنا آتمنّى إنّي آكون إنْتَ». وترى فيه خلاصها من الشقاء حين تقول: «إنْتَ أَملِيّ الوحيد في هَا البيت، ماكُو أحَّدْ يفْهمنى إلاَّ إنْتَ».

ولكن رغم الصورة الخلاصية التي يتراءى فيها «جاسم» فإنه يخيّب جميع الآمال، فالوظيفة العسكرية بإغراءاتها، ومثالها العملي الناصع، لا تصاحبها مواقف عملية، وإنما تصاحبها أحلام جوفاء، وإحساس غامر بالضعف البشري. إنه يحلم ببناء قصر من الفرح لأسرته، وخوض معارك شريفة، وأمجاد عظيمة. ولكنه ما أن يرى خوف أمه عليه حتى يقرّ لها بأن

ذلك مجرد كلام في الهواء. وما أن تظهر هذه الأم خوفها من الموت، بسبب مرضها، حتى يرتد إلى حالة من الضعف، والضيق.

إن شخصية تجابه قسوة الواقع بهذا الضعف إنما تكون عاملا في إثارة قلق الأسرة، ومضاعفة مخاوفها، بعد أن كانت تنظر إليه عاملا في خلاصها. بل إنها تسوّغ حتمية انهيار الأسرة بضعفها البشري، وظلامها الداخلي. وتكون أقسى ضحاياه. لأن «جاسم» وقف عاجزا أمام إنقاذ نفسه، وليس إنقاذ الأسرة فحسب. فبدلا من أن يواجه الواقع المفروض عليه من أب متزمت، يعارض زواجه من الفتاة التي أحبّها، ويلجأ إلى عزلة يائسة مع ظلال الأيام وذكريات الماضي، المتبقية مع بقاء الظل، والضوء في اللوحة الزيتية للفتاة، التي يطيل التأمل فيها باستمرار. وليس من شك في أن التخطيط السابق لغياب الملامح الحضارية، والعقلانية عن شخصيات «الأسرة الضائعة» إنما هو اتجاه إلى القول: بأن حتمية الضياع، والتفكك الذي يحمل مصير الأسرة نحو الانهيار، بعد مجيء ثروة النفط الهائلة، إنما هو بسبب غياب تلك الملامح، وافتقار المجتمع الكويتي إليها افتقارا شديدا.

أما الاتجاه الثاني الذي تخاطب به هذه المسرحية ردود فعل التغير فهو انحراف الاستجابة لمشكلة «الهوة الثقافية». فقد فاجأت الحضارة المادية للنفط مجتمعا جامدا لاعقلانيا، أفقدته صواب الاستجابة وقدرة التكيف. وفي المسرحية عبارة ترد على لسان إحدى شخصيتها تقول: «وإحْنَا مَقْلوبِين عَدْلِيّن.. واحْنَا عَدْلِيّن مقلوبين». وتعني هذه العبارة أن معدل التغير الذي جابهته الأسرة يضاهي انقلاب السويّة الطبيعية، وتبدل الأوضاع رأسا على عقب. وليس في هذه الصورة انحياز لتهويل النتائج البالغة الشذوذ، بقدر ما فيها من المغزى الدرامي الحاد، المدفوع بدينامية الفترة اللامعيارية، التي يمرّ بها المجتمع الكويتي.

وقد صاغت مسرحية الأسرة الضائعة «فكرة الاستجابة لتلك الفترة بأسلوب لا يبحث عن الحلول، بقدر ما يبحث عن نسغ المشكلة في حركة المجتمع، فهي تبرز مظاهر الاستجابة للهوّة الثقافية في صورة الانقسام الحاد، بين أفراد الأسرة، الذي عبرت عنه المسرحية على لسان الابن العابث» «عبد الله»، بقوله لأخيه «جاسم:<

«آنا بَسألك ؟هل آنا آفهم أُبوي ؟ أَوْ هَلْ آنا آفهم أمي أَوْ أُمّيْ تِفْهمني ؟ هل آنا آفهم إختي أو أختي تِفْهمني ؟ هل آنا آفهمك أو انت تِفْهمني ؟ لا بتاتا.. . ما أحدّ فينّا يِفْهمْ الثاني.. . إحنا مثل الغرفة اللّي لها أربَع أركان كِل واحد مِنْزِوي في رِكن ولازم الصمت». [4]

ويتجسد هذا الانقسام في المسرحية بانشغال كل عضو في الأسرة بمشكلته، ونأيه عن التفاهم مع مشكلة غيره. «سارة» تعاني الجهل، وتزمت الأب. فلا يستجيب لمشكلتها أحد. بل إنها تشعر بمزيد من العزلة والضعف بسبب المواقف السلبية من حولها. إن «جاسما» معزول عنها بمشكلته الخاصة، التي يتجرع فيها ضياع أحلامه. و«عبد الله» معزول عنها، بتمزقه وكثرة صدماته مع والده، الأم معزولة عنها بالتماهي في سلطة الأب.

ولا تتمكن الثروة التي يزداد حظ الأسرة منها من حل مظاهر الانقسام، وعدم التفاهم، بل تتوغل بها إلى حد المواقف الميلودرامية. وفي ذلك اتجاه للقول: بأن التغير الاقتصادي أوقع قي نيل الأبناء (وهم يمثلون أيديولوجية البرجوازية الصغيرة أو المعارضة) في مجابهة لم يستطع الخروج منها معافى، لأنه يتحمل من جرائها الإرهاق والقلق، في حين يستأثر جيل الآباء (وغالبا ما يمثلون أيديولوجية البرجوازية التجارية أو القبلية) بقطف الثمار الأولى للتغير الاقتصادي. فقد سيطر الأب على ثروة الأسرة، وتحكم في توجيهها دون إقرار بحق الزوجة والأولاد. واستجاب لميوله، ورغباته السهلة. فهجر الزوجة الأولى، وقطع صلته بالماضي، وتزوج من فتاة لبنانية جميلة، أرغمت على الزواج منه طمعا في ثروته. بيد أن كل ذلك لا يخرج عن كونه إمعانا في الفردية، واستجابة غير سوية للتغير. وليس أدل على ذلك من أن الكاتب يجعل النمط البالغ من الحياة المادية الباذخة، بمثابة التفسير الحقيقي لعبارته القائلة على لسان «جاسم»: «إحنا نكمّل نقصنا المعنوي بشي مادّي». ومغزى هذه العبارة يشير بوضوح إلى أن سلوك الأب هو الصورة البالغة القسوة لانحراف الاستجابة، وهو خلاصة الحكم على جيل كامل ينحدر منه. يقع فريسة لفراغ حضاري ممض، واكتناز مادي أجوف.

إن مسرحية «الأسرة الضائعة» توحي بأن التغير الاقتصادي في الكويت دخل على الأسرة بممارسة قهرية غير مباشرة، لأنه لم ينقذ وضع الأسرة من تخلفها بل إنه أقضّ مضجعا كان آمنا قبل التغير. وليس أبلغ في التعبير

عن المشكلة الاجتماعية التي أحدثها ذلك التغير من تلك الصورة التي يصف فيها الكاتب الأسرة بعد ثرائه: «إحنا مثل دروازة الجهرة.. [5]حواليها الأشياء جميلة لكنها في أعماقها قديمة.» وهذه الصورة امتداد للرؤية السابقة المحمولة بالإدانة الشديدة لحركة التحديث الاقتصادي للأسرة. لأنها خلقت طبقة اجتماعية لاهثة وراء وسائل الإثراء السهلة، ومتكالبة على قشور التطور، في إشباع ميولها الفردية والغريزية، على حساب التفريط في قيم التكاتف والتساند الاجتماعي.

ورغم ما في هذه الرؤية من ملامح المثل الواقعي الموضوعي، إلا أن معالجتها الدرامية لم تنج من تفاوت التركيز المسرحي، فقد تبدد الكثير من آثار هذا التركيز الممكن فوق المتسع الزمني العريض، بين الأحداث والمواقف. وفضلا عن هذا المتسع، هناك مصدر آخر لذلك التفاوت، وهو إعادة الصياغة التي فرضها المخرج صقر الرشود على النص الأصلي للمسرحية. ويمكن ملاحظة مظاهر كثيرة لهذا المصدر، نجدها في تفاوت لغة الحوار بين الجمل التصويرية الموحية التي تميزت بها مسرحيات الرشود، وبين جمل الحوار العادي التي تميزت بها مسرحيات عبد العزيز السريع، ونجدها في إحاطة الضحية «جاسم» بعزلة قريبة الشبه من العزلة، التي أحاطت «منيرة» في «المخلب الكبير». فقد توزعت ملامح هزيمته بين تأمل اللوحة الزيتية للفتاة التي أحبها، وبين التمثال الصغير الذي كسرت قدمه. فأصبح هذا المشهد، نواة لذلك المشهد التعبيري، البازغ بضغوط الوسائل الخارجية، التي توزعت فيه مشاعر «منيرة» بين اللوحة الزيتية للقط، وبين الطير المحبوس في القفص.

ومن مظاهر صياغة المخرج صقر الرشود، التي استدعت تفاوت التركيز المسرحي، إشباع حوار بعض الشخصيات كـ «عبد الله» و «سارة» بمشاعر حادة، دون غيرها، لأنه يفترض منها التبرم المتوقع أكثر من غيرها. وأخيرا فإن من مظاهر صياغة الرشود لهذه المسرحية، أنه لم يرجع انهيار الأسرة، وضياعها، لحركة التثمين وحدها، وإنما أبرز إلى جانب العامل الاقتصادي المفاجئ، عوامل أخرى، وجدناها في تصوير تخلّف الأسرة، وجمود تقاليدها، وتحكم السلطة الأبوية فيها. وتوطئة التغير للأسرة بمثل هذه العوامل هي أساس الاختلاف بين الرؤية التي تستدعيها إعادة صياغة صقر الرشود

للأسرة الضائعة، وبين إعادة صياغتها على يد كاتبها الأصلي عبد العزيز السريع عام 1969 تحت اسم «فلوس ونفوس». [6].

وتختلف مسرحية «فلوس ونفوس» التي عرضت في يونيو 1970 بإخراج صالح الحمدان، عن إعادة الصياغة التي فرضها صقر الرشود في المسرحية السابقة، رغم أن المسرحيتين تنطلقان من النص الأصلي للأسرة الضائعة، الذي قدمه عبد العزيز السريّع، كما سبقت الإشارة لذلك من قبل. وجوهر هذا الاختلاف يقع في صميم الرؤية الموضوعية للأسرة الفوقية والتحتية، نجدها في «فلوس ونفوس» أمام تغير مرهق ينبعث لها من تبدل المستوى الاقتصادي في معيشتها.

وبينما كانت «الأسرة الضائعة» تواجه بذور التفكك، قبل مفاجأة الثروة، نجدها في هذه المسرحية عكس ذلك تماما. ففي الفصل الأول تعيش الأسرة في أجواء تقليدية يسيطر عليها القدم، والرثاثة، والفقر، دون أن يخلخل ذلك من تماسكها. ويرسم عبد العزيز السريّع صورة بالغة لفقر الأسرة توازي الصورة البالغة لما هي عليه من تساند. فالأب «بو عبد الله» يعمل «فرّاشا»، ويعول زوجته وأبناءه، ويشكو حالة شديدة من الفقر، والغبن. فقد تجاوزته قوانين تثمين الأراضي، بينما شملت غيره بالغنى. ورغم ذلك فإنه يعطف على زوجته، وأولاده، ويصرّ على ضرورة تلبية حاجاتهم، أما «الأم» فتعكس مثالا صافيا للزوجة الحريصة على دعم تماسك الأسرة، والإخلاص للزوج في محنته.

فلا تستسلم لإغراءات أخيها الثري، الذي جاء يستغل العطف عليها من أجل شراء بيت زوجها، والاستئثار بالتثمين، بل إن هذه الزوجة تقف إلى جانب زوجها في خلافه مع أخيها، إلى أن يأتي الطارق حاملا إلى الأسرة بشرى» التثمين.

«ولكن هل حافظت الأسرة على تماسكها، بعد خضوعها للتحديث الاقتصادي (تثمين الأراضي)، وانتقالها إلى الثراء. هنا تقع المفارقة الدرامية الحادة التي يشتقها الكاتب من حركة المجتمع الكويتي، ومن مثل موضوعي اجتماعي، واضح الملامح. فالأسرة في أي مجتمع من شأنها أن تتعرض لقلق شديد من جراء اقتحام النمط الاقتصادي الحديث، بأفكاره، وأدواته التكنولوجية. ومن حيث الوجهة السوسيولوجية فإن النظرة الوظيفية تقرّ

بأن النموذج السابق من التغير يؤدي إلى تفكك الأسرة وفقدانها لوظائفها الأساسية. وهو ما نجد له صدى واضحا في الأسرة المتغيرة التي تصورها مسرحية «فلوس ونفوس». فبعد أن كانت وحدة طبيعية، ونفسية متكاملة، يؤدي فيها كل عضو دوره استجابة للحاجات الاقتصادية، نجدها بعد «التثمين» تفقد تلك الوحدة، وتتجه نحو التحلّل، والانهيار، والانشقاق إلى أكثر من اتجاه.

إن الزوج يفقد دوره المتساند مع زوجته بعد أن بدلت الثروة أخلاقه، ومعاييره. لقد خلع ثوب «الفراش» وأسمال الفقر، ولبس ثياب الغنى، وقناع الانتهازية اللاهثة وراء الثروة، المفرطة في إشباع الميول الفردية. ومن الطبيعي حينئذ أن تنحل روابط الماضي وقيمه. فقد كان يؤمن بأن قيمة الإنسان بما يحققه من نجاح في التعليم، يتقي به قسوة الأيام. أما الآن فإن قيمة جميع الأشياء ترتبط بالمادة (الثروة). ولذا يقف معترضا على سفر ابنه «عبد الله» للخارج من أجل إتمام الدراسة. وهو الذي كان يحرضه عليها.

أمّا تقتير الماضي، وحرمانه فقد تحوّل إلى انكباب، لتحقيق مطالب اللذة الفردية. فالزوجة التي جمّلت فقره الماضي، باتت مثارا لاشمئزازه، وتتغلب فرديته نحوها على قيد التساند معها، فيقرر الزواج، من فتاة لبنانية.

وإذن فإن التغير الذي يرجع أصداءه القوية في الأسرة، يخلّ بالدور الوظيفي للزوج. والإخلال بهذا الدور المصحوب بالتغير السابق. من شأنه أن يوزع في أركان الأسرة أدوارا جديدة من التكيف، أو الرفض، أو التقبل. وتقوم الزوجة-في هذا السياق-بتمثيل مظاهر الإرهاق الشديدة لدور التكيف مع الواقع الجديد، الذي فرضته الثروة. فهي ترتدي الملابس الحديثة إرضاء لمطالب الزوج، وإخلاصا لمجاراته، ولكنها لا تدرك بأن هذه الملابس تلغي ملابسها التقليدية القديمة، بل إنها تزاوج بين المظهرين على نحو يجلب لها سخرية الزوج.

وحين يقرر الأب الزواج من امرأة ثانية، لا تملك الزوجة دفعا لموقفه، كما لا تملك قدرة على تحقيق حياة مستقلّة بالطلاق منه، لأنها لا تزال مدفوعة بتحقيق دور الأم في الأسرة من أجل تلبية حاجة الأبناء. ولذا تعلّق آمالها على الابن الأكبر «عبد الله» الذي يعود في الفصل الثالث، منهيا دراسته بالخارج، مصحوبا بزوجة أجنبية، ولكنه بدلا من أن يخلّص أمه من

ظلم الأب، يكون المتقبّل لوضعها الجديد.

ويمثل هذا الابن دور التقبل على أكمل وجه، فقد أخفى أمر زواجه عن أمه، بينما أظهره لأبيه. ويقف مناصرا الأب الذي يقرر إخراج الأم من البيت، كي يستفيد من بيعه، متقبلا بهذا الموقف عودة أمه لواقع غير محتمل مع شريكتها في زوجها، ومتذرعا بمبدأ: «هَذِي طبيعة الأشْيَاء»، ورافعا شعار «إخِذْ ما تَيسَّر وَخَلّ ما تِعَسّرْ، بعد أن وجد أباه هو الأقوى، لأن الثروة معه، والدين معه، والقضاء معه في كل ما فرضه على الأسرة من تغير.

أما الابن الأصغر «سالم» فيقوم برفض ما يحدث لأمه من إجحاف. ولم يكن متوقعا منه هذا الدور، لصغر سنه. ولذا كان موقفه مباغتا للجميع. فقد رفض الخروج من البيت مع أمه متحديا أباه وخاله، وقاد المسرحية إلى نهاية صعبة ودقيقة. ففي الوقت الذي شكلت حتمية تغير الأسرة مضمونا لانتصار المنطق الأبوي-الطبقي الجديد، تظل ذات الحتمية نذيرا بمضمون ذي حساسية مغايرة، نجدها في المؤشر المسرحي بليغ الدلالة لخاتمة المسرحية. فقد وقفت الأم، واحتضنت ابنها «سالم» بقوة، بينما تركزت حزمة من الضوء حول رأسيهما، موحية بما في موقفها من إشعاع، في الوقت الذي غمر الآخرين الظلام.

إن مثل هذه الخاتمة المفتوحة، تنبض بحركة الصراع الاجتماعي المدفوعة بآثار التحديث الاقتصادي للأسرة، فالطبقة البرجوازية التجارية، التي خلقها هذا التحديث، وانتصر لفرديتها، وانتهازيتها، وتماهيها مع قيم الدين، وعادات المجتمع، لا تمثل الضرورة النهائية، أو المعطى الأوحد للتغير، لأن الاستجابة البشرية في أي مجتمع متغير، تتوغل في حدود كثيرة، ومعطيات جمّة، وهو ما ينطلق منه المثل الموضوعي في مسرحية «فلوس ونفوس» لأنها لم تسلّم بمنطق: «هذه طبيعة الأشياء»، أو خذ ما اتخذ «وإنما أقرّت ملامح المستقبل، وأنبأت بمواقف تنبئ هي الأخرى بالتغير، كما نستوحي ذلك من مباغتة «سالم» المتحدية للجميع، ومن المناهضة العقلانية لحقوق الأم التي تبنّاها «جاسم» زوج البنت «سارة».

والموقف الديناميّ المحكم الذي تنتهي إليه هذه المسرحية، إنما هو بمثابة الضرورة الموضوعية لبنيتها الدرامية المحكمة. فالعقدة تعتمد على خيال

ينطلق من أسباب، ومسببات التغير الاقتصادي، الذي اجتاح الهيكل الاجتماعي للأسرة في الكويت، بيد أن هذا الخيال يخضع لتخطيط الدراما الاجتماعية الذي يجعل العقدة لبوسا للمشكلة الاجتماعية المركزة، والمواقف التي يمكن أن تنتزع منها، وليست لبوسا لتفاصيل المشكلة، أو تفريعاتها المضلّلة، كما حدث في مسرحية «الأسرة الضائعة»، عندما لم تحقق العقدة الدرامية فيها وحدة التركيز المسرحي، حول الشخصيات والمواقف المنبعثة من حتمية التغير.

إن ما تحققه «فلوس ونفوس»، لدراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي هو نموذجيتها الدرامية لاستجابة المجتمع للتغير، ومسرحتها لأوجه المجابهة، بين الماضي. (الأم)، والراهن (الأب). والمستقبل «سالم.» وإبقائها لحتمية هذه الأوجه جميعا. فهي ذات متسع دينامي يقبل الماضي ويرفضه، ويقبل التغير ويرفضه أيضا. وهذا اتجاه تستقل به الدراما الاجتماعية عند عبد العزيز السريع، وخاصة في مسرحيته السابقة. ويختلف فيه عن الاتجاه الذي رسمته مسرحية «الأسرة الضائعة»، لأن هذه المسرحية انطلقت من رفض الماضي، والارتهان بالتغير، رغم ما يستدعيه ردود فعل مفجعة.

وهناك مسرحيتان نرى ضرورة دراستهما في هذا السياق، لأنهما تتوغلان بالاتجاهين السابقين نحو خصائص درامية، تبلور النموذج الدرامي المنتزع من حتمية التغير. الأولى مسرحية «عشت وشفت» لسعد الفرج، وهي امتداد لمجابهة التغير في مسرحية «الأسرة الضائعة» والثانية «هدّامة» لمهدي الصايغ، وهي امتداد لمجابهة التغير في مسرحية «فلوس ونفوس.» وقد عرضت المسرحية الأولى بإخراج حسين الصالح الحداد في ديسمبر 1964. أي بعد عام واحد من عرض «الأسرة الضائعة».

وسنفترض منذ البداية أن تتميز مسرحية «عشت وشفت» عن سابقتها بجوانب كثيرة في نمذجتها الدرامية للتغير، لأنها لم تنظر إلى حتمية تغير الأسرة في مجتمع مدني منقسم، وإنما نظرت إلى هذه الحتمية في مجتمع ريفي، يواجه انقساما حادا بين الثبات والتغير. ولنا أن نقدر حدة هذا الانقسام من إدراكنا لطبيعة المجتمع الزراعي في الريف، فهو مجتمع يتسم بالثبات الشديد، ويقرّ مواضعات الحياة بتقاليد راسخة، وقيم مترسّبة، تساعده على تحقق الاستجابة المتعقبة للثبات الطبيعي، الذي يتصل به مع

الأرض المزروعة. ومسرحية «عشت وشفت» أوّل الأعمال المسرحية التي عالجت الانقسام الدرامي في هذا المجتمع، ورغم أنها المسرحية الثانية للكاتب بعد الملهاة الهزلية التي كتبها باسم «استارثوني وآنه حي»، إلا أنها تدل على الكثير من ملامح النضج المسرحي، وسمات الرؤية الواضحة لحركة التغير.

وينبغي ملاحظة أن التغير الذي تصوغه «عشت وشفت» لا يستدعي انحراف الاستجابة، ونزيف التمثل المرضي، كما في «الأسرة الضائعة»و«فلوس ونفوس»، وإنما يستدعي الحتمية العقلانية للتغير، التي يعني استدعاؤها، المجابهة بينها وبين النمط التقليدي الثابت في القرية الزراعية، والتخلّي عن جميع القيم، والنظم التي يفترضها هذا النمط، مهما كانت أثيرة، وعزيزة. بما فيها من التزام بالأشكال العرفية للتضامن الاقتصادي، والتماسك الاجتماعي. ومسرحية «عشت وشفت» تمسرح ذلك الاستدعاء، والتخلي، من أجل تشييد عالم عقلاني، يزداد فيه وعي الفرد بالقوانين العلمية للتطور. هذا ما نتمثله في أسرة «بو فلاح»، التي كانت تستسلم لنمط متماسك من الحياة، وتمارس نشاطا اقتصاديا تقليديا بزراعة قطعة من الأرض، وتلتزم بقيم التساند، والتضامن. ولكن لا تلبث قواعد هذا النمط أن تنحلّ، تدريجيا بعد أن دخل التعليم القرية، وشملها التحديث الاقتصادي «المدني»، (تثمين الأراضي).

كان «بو فلاح» قد دفع ابنه «سالم» لتعلم القرآن تلبية للحاجة إلى الدين، ولكن بعد سنوات عرفت القرية نظام المدارس الليلية فدخلها ابنه الأكبر «فلاح» وتعلم أفكارا جديدة غيرت مفاهيمه نحو الزواج، وبسبب هذا التعليم أفاق «بو فلاح» ليجد نفسه محاطا بعزلة تامة عن ولديه وما جدّ في حياتهما من قيم وأفكار. لقد خلخل التعليم القواعد التي تعارف عليها الأب، وأصبح هذا التعليم مضمونا للضرورة في الفعل الدرامي التي توظف لمجابهة حتمية التغير، وتؤسس ومن ثم الجوهر المستمر في دراما الأسرة المتغيرة وهو الانقسام الدرامي المتطرف.

ويأتي العنصر الدرامي في الانقسام المتطرف بين رفض جمود الماضي، وضرورة الارتهان بعقلانية التغير، أو التنكر كلية لهذه الضرورة، وإبقاء الصلة بذلك الماضي. لقد تبرّم «بو فلاح» بالأفكار الجديدة، التي يدخلها

الولدان على الأسرة، واعتبر قولهما بأن الأرض تدور، وأن المطر يسقط من بخار الماء، وأن هناك أقمارا صناعية كفرا.. . وجنونا.. ولم يرض بالعادات الجديدة، التي يريدها ولداه. كما وقف معارضا تثمين البيت، أو إعادة بنائه، لأنه أراد البقاء للماضي، والسلطة لمركزه الأبوي، ومن ثمّ يزداد التطرف داخل الأسرة فهل تبقى مثالا للأسرة «الحمولة» الأبوية التي يهيمن فيها «بو فلاح»بمعاييره، على الابن وزوجته «وضحة»، وحفيدة «حسين». أم ينتصر أفرادها للنزعة الفردية، ويستقلّ «فلاح» بالمثال الاجتماعي الفردي، الذي يربطه بزوجته، وابنه الصغير ؟

إن الانقسام حول هذين المثالين أعنف ما في مسرحية «عشت وشفت» من مظاهر الصدام والمجابهة، فقد استجابت «وضحة» لمطالب الأب، ودخلت معه في عزلته اليائسة من التغير، ولكنها تدفع ثمنا باهظا لذلك، بعد أن وقفت موزّعة، بين ما يفرضه «بو فلاح» وما يرفضه «فلاح». فتجرعت الحيرة، وتلقت التهديد بالطلاق، فاضطرت من ثم مجاراة مطالب الزوج، بذهابها للمدرسة الليلية، وجاءت تطلب موافقة «بو فلاح» فكان رده عليها يحمل أبلغ معاني اليأس «آناً موافق.. إن لم يطعّك الزمان فأطعه».

وكما انعتقت الزوجة من السلطة التقليدية للأب، ينعتق منها الحفيد «حسين»، بعودته إلى المدرسة بعد أن أخرجه «بو فلاح» منها، ومن ثم أصبح هذا «الجد» الذي استنكف من التغير، بحزم شديد، رمزا للإذعان الحتمي للتغير في نهاية المسرحية، فقد دخل عليه «حسين» يقرأ في كتاب:

«الأرض تدور حول نفسها، والأرض تدور حول الشمس. والمطر يتكوّن من بخار البحار والمحيطات».

فيرد عليه «بو فلاح».

«نعم تدور.. وتدور غصبا عن جدك»..

ولن نجد في الدراما المحلية أبلغ في التعبير عن حتمية التغير في الأسرة، كما نجدها في العبارة السابقة، فقد جاءت، لا لتقرّ بدوران الأرض، وإنما لتقرّ بكل ما اقتحم الأسرة من تغيّر. فهي اعتراف بعدم الثبات، وتسليم بعدم الرجوع إلى الماضي، وإذعان لعقلانية شاملة. وتتناغم جميع هذه المعاني مع كون العبارة التي أطلقها «بو فلاح» خلاصة لضرورة التحول في البنية الدرامية.

وترتكز ضرورة التحول في مسرحية «عشت وشفت» على مجموعة من الخصائص الدرامية، التي تميّزت بها في تجسيد القبول بحتمية التغير. ومن هذه الخصائص دقة الصورة المتضامنة في الماضي، لأن الكاتب يربط هذا الماضي بمجموعة من أشكال التعاون، والتبادل التي تقوم بوظيفة المحافظة على تماسك الوحدة الإقليمية. مثل نظام «المفازعة»[7].

ولقد اتسعت الصورة الواقعية للقيم في المجتمع الزراعي.. . بتوظيف الطابع التسجيلي الذي استدعى رصد الكاتب لمجموعة من العادات المألوفة في ذلك المجتمع، كالاحترام الشديد لرب الأسرة، والاعتماد عليه في اختيار القرينة، والاستشفاء بقراءة القرآن، واستعادة المنسيّ بشرب الماء، ونحو ذلك من العادات، والقيم التي تسجلها المسرحية للواقع الاجتماعي في القرية قبل التغير. ونعتقد أن دقة هذه الصورة التسجيلية عامل في تشخيص أجواء الانقسام، والتحول. فقد جاءت المفاهيم، والأفكار الجديدة المضادة لتلك الصورة لتجسم حجم الماضي من جهة، وحجم الضرورة الجديدة من جهة أخرى.

ومن خصائص الحتمية الدرامية في مسرحية «عشت وشفت» عدم التشبث الرومانسي بالماضي، أو الإذعان لصورته الأثيرة. فالكاتب لا يسوّغ البقاء للماضي، رغم ما يتميز به من قيم التضامن الاجتماعي. ويدل ذلك على رؤيته الواقعية للتغير، لأنه لو أذعن لسلطة الماضي، لما كان التحول الدرامي في منجى من التلبّد بالمشاعر الرومانسية، التي تعرقل الشك في الماضي.

وقد أمكن لسعد الفرج أن يشكك في الماضي، بتوظيف خاصية أخرى، وهي الطابع الميلودراميّ، الذي يصاحب الصورة التسجيلية السابقة. فإذا كان ذلك الماضي، يشرق بمظاهر التضامن، فإنه يرزح على كاهل الأسرة بأثقال الشقاء التي تبعث رائحة الموت. لقد انتحر العبد «مبروك» فرمى نفسه في «قليب» المزرعة المجاورة تخلّصا من بؤس العمل المستمر في الحقل. وتقرّحت يدا «مطلق» من حبال «الدّلو» حتى أكلت القطة من يده، وهو مستغرق في النوم، بعد عمل كادح، من أجل أبنائه، وأبناء أخيه المتوفى. أما أسرة «بو فلاح» فإنها تواجه العمل في الحقل بشعور يائس، يستبدّ بها إلى حد تفضيل الموت، كما في العبارة التي يرددها «فلاح:< إن الموت أرحم

بنا من هذه الحياة». وكل هذه ملامح ميلودرامية تنحاز لضرورة التغير، وإمكانية الشك في الماضي.

ونجد من بين خصائص التحول الدرامي في هذه المسرحية، ذلك التركيز المقبول حول المفاهيم، كما يفصح عنه الحوار الآتي:

«فلاح: اليوم يتزوج الإنسان ليأتي لنفسه بشريكة حياة، تشاركه أفراحه وأحزانه وتخفف عنه همومه ومشاكله.

أبو عبد الله: وزوجتك التي كنت تكثر من مدحها وتتحدث عن فضائلها كل وقت؟..

فلاح: نعم كانت زوجة مثالية.. أما الآن فقد تغير الوقت وتغيرت أنا.. وتغيّر كل شيء.. أما هي فما تغيرت بل بقيت كما هي..»[8].

ومن الواضح، أن «فلاحا» في الحوار السابق يتبنى مفهوما جديدا حول الزواج، يتناقض مع مفهوم ابن القرية، فلم تعد الزوجة خادمة بيت، وإنما شريكة حياة. وليس من شك في أن التحول في المفاهيم يقع في صميم قواعد الدراما الاجتماعية الحديثة، لأنه ينتزع لها عالم الأفكار، ويخطط فيها بنية الأفعال الدرامية، ومن ثم فإن ذلك التحول، بمثابة المضمون للفكر، والذريعة للفعل، والدافع للحركة بأسرها في دراما الأسرة المتغيرة، كما أفصحت عن ذلك مسرحية «عشت وشفت».

وإذا كانت المسرحية السابقة قد أحالت ضرورة التغير، أو حتميته التي بدأت بها مسرحية «الأسرة الضائعة» إلى ارتهان عقلاني بذات الضرورة، فإن مسرحية «هدّامة» لهدي الصايغ، تحيل الرؤية النقدية للتغير التي وجدنا ملامح منها في مسرحية «فلوس ونفوس» إلى نهج عقلاني لا يكتفي بمجرد الرفض، وإنما يتخطى ذلك إلى الثورة.

ففي «هدّامة» نجد حساسية الانقسام الدرامي بين الماضي والتغير، مضمونا منغمسا في حساسية الانقسام الطبقي، وكلا الانقسامي معطى جوهري لقوانين التحديث الاقتصادي (تثمين الأراضي)، فقد خلقت هذه القوانين هوّة طبقية سحيقة بين الأخوين «بو ناصر»، و«بو صقرر»، لأنها أتاحت فرصا غير متساوية بينهما، بحيث شملت الأول «بو ناصر»، فجعلته يستغل ضعف أخيه، ويسرق ثروة التثمين، ليتركه في بيت قديم متهدم. وبينما جعلت الثروة «بو ناصر» نموذجا للانتهازية، والاستغلال، والشراهة،

جعل الغبن والبخس اللذين لحقا بـ «بو صقر» منه نموذجا مستكينا، يستجير بالماضي، ويستمد منه صمودا مهزوما. فقد ذهب منه كل شيء، ولم يبق سوى البيت القديم، المتداعي الذي يجمع الكاتب بداخله رموز المجتمع الكويتي، واتجاهاته الحضارية. إن هذا المجتمع قديم متداع كهذا البيت، رغم ضربات التحديث الاقتصادي، التي تجلجل بها القوانين الجديدة. فهو صورة قديمة آيلة للسقوط، ولكنه مستودع الثروة الهائلة. ولا أحد يستدل على ذلك سوى «بو ناصر»، الذي اكتشف أن البيت يقع في خارطة التثمين. ولذا يقول: بأنه «يِسْوَي وَزْنَهْ ذَهَبْ.» ومن ثم يسعى مرة أخرى لاستغلال أخيه، وشراء البيت، كي يستأثر دونه بالثروة، وينتهز فرصتها القادمة. وبينما يرفض الأب «بو صقر» بيع البيت لأخيه، يعرضه للبيع على الآخرين، دون أن يشتريه أحد.

ويتمكن الكاتب من أن يجعل جميع الشخصيات مرتبطة بالبيت القديم في علاقة تتحكم بمصيرها، وترسم مستقبلها. [9]. فالابن الأكبر «صقر» حالم بالثراء، لا يؤمن بالعمل والإنتاج، وإنما ينتظر هبوط الثروة، فيخلد إلى النوم طوال مشاهد المسرحية، وحين تتراءى له فرصة سهلة للحصول على المال، يسعى إليها، فيتآمر مع عمه من أجل إقناع والده ببيع البيت. فهو نموذج لبلادة المطلب المادي اللاعقلاني. أما الابن الأصغر «سعود» فإنه نموذج ليفاعة المطلب الاجتماعي، الذي لم تتحدد ملامحه بعد، لأنه ينساق مع إرادة الأب المتعلق بالماضي، فيقوم بترميم البيت المتداعي، رغم أنه يعرف عدم الجدوى من ذلك، وأقصى ما يفعله، أن ينتظر معه بيع البيت، لأن ذلك قد يعني انتهاء تبعيته، فهو يرجو من أبيه البيع، ويقول له، متحرقا للعالم الخارجي: «مِشْتِهِيّ آطلَعْ.. آشوف الدنيا.. وِيّصيِّر لَيّ رَبعْ..».

أما «موضى» ابنة «بو صقر» فتروعها حالة ضعف أبيها، وتشمئز من بلادة أخيها صقر، وتستنكف استغلال عمها، فتتطلع نحو المستقبل، الذي رسمه لها ابن عمها «ناصر»، بعد أن ارتبطت بحبه، واشتركت معه في أهدافه. ولذا لا تطلب بيع البيت إلا من أجل المستقبل، كما تقول: «فكر فِينًا إنس الماضي عَلَشَانْ المستقبل..».

وأهم ما في مسرحية «هدّامة» روائح المستقبل العقلاني، التي لا تخبو وقدتها في مجتمع البيت المتداعي. ولا يرتهن هذا المستقبل بظهور طبقة

اجتماعية، أو بثورتها على الاستلاب، وإنما يرتهن بقدرة التركيبة الاجتماعية الراهنة في المجتمع الكويتي على تخطي الانتهازية واللاعقلانية، في هذه المرحلة اللامنتجة. هذا ما تستبطه شخصية «ناصر» ابن العم الذي انسلخ عن ثروة أبيه، وإغراءاتها الميسورة، ولجأ إلى بيت عمه «بو صقر»، ليعمل من أجل إنتاج علمي، واختراع يحقق به أهداف الجموع الكبيرة. فهو ينحدر من ذات الطبقة المستغلة التي استفادت وحدها من ثروة التثمين، وخلدت للراحة، وعدم الإنتاج، بعد أن أصبحت التجارة العقارية وسيلتها في ثراء سهل، لا حدّ له. ولكنه رغم ذلك لا يتبنى أيديولوجية هذه الطبقة، ولا يقر بالانتماء إليها، وإنما يقرّ بالانتماء للبيت القديم المتداعي، الذي لجأ إليه. فهو إذن رمز لدينامية التخطي والتجاوز في حركة القوى الاجتماعية.

ولا بأس بهذا المثال الموضوعي في تحديد المستقبل العقلاني، كما تدل عليه الدينامية البانية لشخصية «ناصر»، لأنه ينتهي إلى نوع من الخلاص للمجتمع الكويتي، المتمثل في ذلك البيت القديم. ففي نهاية المسرحية يتمكن العم «بو ناصر» من التآمر على أخيه «بو صقر»، وشراء البيت عن طريق وسطاء بينه وبين أخيه. فيقع البيت الذي يساوي وزنه ذهب في قبضة «بو ناصر»، القادر على السيطرة والاستغلال والانتهازية. بيد أن مصائر من في البيت لا تقع في هذه القبضة، أو تنتهي مع هذه الإرادة. حقا لقد تلاءمت أحلام «صقر» مع أهداف عمه. ولكن تظل حركة المجتمع حبلى بإيرادات جديدة تتمثل في خلاصين: الأول خلاص نكوصّي، يتمثل في عملية الاحتماء بالماضي، والاندماج فيه إلى حد الرضا الكامل بمصير الانهيار، الواقع عليه، كما فعل الأب «بو صقر» الذي جلجل صوته في خاتمة المسرحية برفض البيع المتآمر عليه، وتشبث بصمود ناكص يشبه الانتحار. فقد أخذ يهز أركان البيت القديم، ويستدعي انهياره ويتقبل سقوط التراب والأحجار، واشتداد أصوات التداعي، إلى أن يظلم المسرح، مع علوّ صرخته المطالبة بخروج الجميع من البيت.

ويقابل الكاتب بين ذلك الخلاص النكوصّي الذي لا يتستر على الرغبة الأنانية الهادمة، وبين الخلاص العقلاني الثاني الذي يضع البديل الواضح للإرادة الانتهازية عند «بو ناصر»، والإرادة الهادمة عند «بو صقر». ونجد هذا الخلاص في الطريق الذي رسمه «ناصر» متحررا فيه من جمود الماضي،

ولاعقلانية الحاضر. إنه، ما إن يتم البيع المتآمر على البيت القديم حتى يمسك «ناصر» بخرائطه وأدواته الميكانيكية التي يعمل بها من أجل إنتاج علمي. ويقرر الخروج من البيت ليرتاد الطريق الطويل.

ولا يقف «ناصر» وحده مع هذا الاختيار العقلاني، وإنما تقف «موضى» متشبثة بهذا الاختيار، لتخرج معه قائلة: «عقلي معاك». وقد كانت تقول له فيما مضى: «قلبي معاك». وحتى الإبن الأصغر «سعود» يطلب هذا الاختيار، فيركض نحو «ناصر» و «موضى»، ممسكا بكتبه المدرسية قائلا لأبيه:

خَلّنِيْ آطلع آشِمّ هَوَا جديّد.. آشوف حياة جديدة.. أبِيْ آسمَعْ مكايِنْ تِشتِغِلْ، وناس يِنْضَحْ مِنْهُم العَرَقْ.. ناس إيدِيْنَهُم تِشْتِغِل وقلوبهم عَامْرَة بالخير.. هِدّنِيْ.. هَدّنِيْ..»[15]

وإذن فإن هؤلاء الثلاثة يمثلون خلاصا عقلانيا، إن لم تستقم ملامحه كاملة في المجتمع الكويتي الراهن، فإن احتمالاته القادمة في الوعي الاجتماعي المتولد من ضغوط الحركة الديمقراطية، تلهب ذلك المجتمع، بضرورة أن تستمد القوى الاجتماعية خلاصها العقلاني بنهج عملي، يصرف كل الجهد في العمل والإنتاج. وهذا هو الهدف الواضح الذي يصاحب المعالجة الثورية لواقع الأسرة المتغيرة في مسرحية «هدّامة»، ويميّزها عن معالجة عبد العزيز السريع لذات الأسرة في «فلوس ونفوس».

لقد انتهت «هدّامة» برفض التغير المجرد من مضمون الإنتاجية، لتحل مكانه البديل العقلاني. بينما انتهت «فلوس ونفوس» برفض أشكال الغبن التي فرضها التغير، دون أن ترسم بديلا واضحا، مقيمة رفضها على أساس الاكتفاء بتفجير المشكلة الناشبة في هيكل الأسرة. بل إن الضحية (سالم مع أمه) ظلت بين أنياب المشكلة في خاتمة المسرحية، شامخة، أمام تبرير الواقع للغبن. ولا يعني ذلك تجريد «فلوس ونفوس» من ثورتها الاجتماعية،فالثائر الاجتماعي كما يقول بروستاين: «قلما يقترح بديلا محددا لما يريد.. . لأن أساس ثورة الكاتب الاجتماعي أن يركز جهده على الإنسان ومجتمعه في صراعه مع المجتمع والحكومة والأسرة» [11].

ويعني لنا ذلك أن معيار المعالجة الثورية في دراما الأسرة المتغيرة ليس في بدائلها المقترحة، بقدر ما هو في تجسيداتها المسرحية للمشكلة، وتشخيصها الدقيق للأسباب والمسببات، ورؤيتها الجدلية لقوانين الفعل

الدرامي المحتوم، أو المحتمل، في موازاتها لضرورات الواقع المتغير، واحتمالاته الهائلة. وإذا صحّ افتراض كل ذلك، فإن دراستنا للمسرحيات السابقة، كشفت عن معالجة درامية من ذلك القبيل. ولعلنا بعد ذلك كله نجد أبعادا جديدة لثورة الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي، على الواقع، وإلهابها لجلدته بمزيد من الضربات في دراستنا لبقية جهود عبد العزيز السريع المسرحية في الفصل القادم.

8 الدرامي من الأرضية العادية والسيكولوجية للأسرة المتغيرة

لقد كان صقر الرشود هو الثائر الرومانسي الذي لم ينازعه أحد من الكتاب في ثورته على النظام التقليدي للأسرة والمجتمع. كما رأينا فيما مضى من هذه الدراسة. ولولا التقدم المنطقي لأفكار هذا الكاتب المتغيرة في القالب الدرامي، لما عرفنا للرشود خدينا واقعيا، يقرّ في كتابته لمسرحيتي «الحاجز»، و «الطين» فكرة الردع للنزعة المندفعة نحو التحرر الشامل، والمثالية الأخلاقية، التي كانت عليها شخصياته في أعماله المسرحية الأولى. ومع ذلك فإن هذا الخدين لم يستطع أن يخلص القالب الدرامي من ملامح الميلودراما، أو أن ينزع قشور الفصاحة الفلسفية من أجل عمق سيكولوجي، لا تضل فيه الأفكار ينفرط فيه الاهتمام بالأفراد. وربما كانت شخصية المخرج في ثوب صقر الرشود أكثر تناغما مع هذا الخدين الواقعي، وخاصة حين أخرج سلسلة من المسرحيات العربية كـ «على جناح التبريزي» لألفريد فرج، و

«حفلة على خازوق»، و«عريس لبنت السلطان» لمحفوظ عبد الرحمن. وهي مسرحيات تميزت بتشخيص الواقع العربي، مقرونا بتوظيف القالب الدرامي المنتزع من التراث.

وعلى الرغم من ذلك فإن الخدين الواقعي الذي كان يطل من آخر مسرحيات الرشود، وهي «الحاجز» لا يتموضع في القالب المسرحي لدراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي إلا بجهود الأيادي الأصيلة، التي أسداها عبد العزيز السريع في عدد من أنضج أعماله المسرحية، وهي «الجوع» و «عنده شهادة» و «لمن القرار الأخير»، التي أعاد صياغتها في مسرحية «الدرجة الرابعة».

وفي هذه الأعمال المسرحية يتخطى الكاتب ملامح الميلودراما الرومانسية التي دك صقر الرشود في أجوائها صرح النظام التقليدي للأسرة، ويبدلها بالشكل الواقعي الفصيح، والوسائل السيكولوجية الصريحة، رغم أن كلا من «السريع» و «الرشود» يلتقي حول مطلب عصري واحد، يخلخل هيكل الأسرة. وهو الدعوة إلى الحرية الفردية. ورغم أنهما يدعوان إلى ذلك من ردهة واحدة، يتحرك في أركانها نموذج واحد للأسرة في مجتمع الخليج العربي، وهو الذي يتمثل في النظام التقليدي لذات الأسرة، التي ينتميان إليها، ونعني بها الأسرة «المتصلة» أو «الحمولة» ذات الأصل القبلي. إنهما ربيبان لظروف، وأهداف مشتركة، خرجت بها حركة القوى الاجتماعية في الستينات، واستطابت فيها لمذاق الدستور الذي أقر في نوفمبر/ تشرين الثاني 1962.

وقد برهن صقر الرشود وعبد العزيز السريع على أنهما ينتميان مباشرة إلى الحركة التقدمية في المجتمع، فجاءت أعمالهما المسرحية بمهمة مزدوجة. فهي من جهة أولى تكشف المفارقة بين ما يكفله الدستور من الحريات (كالحرية الشخصية، وحرية الرأي، وحرية الاعتقاد)، وبين ما يستلبه الواقع، بمعاييره وأعرافه من تلك الحريات، وهي من جهة ثانية تتضح الواقع من أجل خلق مواجهة عقلانية للتغير المضاد، واستتباب المضمون الديمقراطي في قلب المجتمع، وفي شبكة علاقاته الاجتماعية، وفي كلتا الحالتين لا تستقيم المهمة التاريخية، التي يلتزمان بها، إلا بإقرار المثل الأعلى للحرية الفردية.

والخط الذي تبتدعه أعمال عبد العزيز السريع المسرحية هو انتزاعها لأعمق المشكلات السيكولوجية، التي يخلفها البحث عن المثل الأعلى للحرية الفردية من أبسط ظواهر الحياة العادية في مجتمع الأسرة، ومسرحتها للأفكار الواقعية، والعقيدة الثورية في أشد الأفعال المسرحية إحكاما، والتزاما بشروط العقدة الدرامية. فالمسرحية عند هذا الكاتب تستمد مثالها الراقي بين الفردي، والموضوعي. بين المرتهن بالواقع، والثائر عليه.

وتزود تلك المراوحة المتأرجحة كل واحدة من المسرحيات التي أشرنا إليها بسياق درامي مزدوج، تتعايش فيه وسائل الدراما السيكولوجية مع وسائل الدراما الواقعية أو الطبيعية، وتتعانق فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل، والعقدة. فكما يمد الأساس السيكولوجي والفكري الكاتب بالتمرد والثورة، فإن العقدة الطبيعية أو «العادية» تمده بالرؤية الموضوعية. وكل ذلك لا يعني تحول الأساس العقلي والسوسيولوجي في دراما الأسرة المتغيرة، بقدر ما يعني تأصيلها، أو اشتقاقها لمزيد من الخصائص المسرحية الحديثة القادرة على التمثل العميق لحركة التغير.

ولعل من أبلغ ما يدل على أن الخصائص الدرامية المستجدة في مسرحيات «الجوع»، وعنده شهادة، و «الدرجة الرابعة»، خلاصة البحث الحيادي عن مبدأ الحرية الفردية، والتعقب المتزن لحراكها القيمي في واقع الأسرة، هو أن تلك الخصائص ما هي إلا توظيف درامي بالغ الحساسية لمشكلات التكيف الوظائفي مع متطلبات التغير الاجتماعي، ومظاهر قلق الحراك القيمي، التي اقتضت ظهور بنية جديدة للأسرة في مجتمع الكويت والخليج العربي. ويطلق على هذه الأسرة في البحث الاجتماعي «الأسرة الزوجية» أو «الأسرة النواة». [1]التي تعبر عن أقرب المضامين إلى المثالية الفردية في تغير البنية الاجتماعية للأسرة.

وليس من الصعوبة أن ندرك بأن المسرحيات الثلاث سياق درامي متماسك للمعطيات الواقعية، المتحققة مع ظهور تلك البنية الاجتماعية الجديدة. فالمسرحية الأولى «الجوع» تتعقب انبجاس المثل الفردي والإرادة المستقلة. والثانية «عنده شهادة» تتعقب التأسيس العقلاني، وتقر المنطق العصري الجديد في رابطة الحب، والتفاهم لقريني الزواج. والثالثة «الدرجة الرابعة» امتحان لا يخلو من الضراوة لمثل الأسرة النواتية، واستبار يستفهم

عن حقيقة بنيتها، واستلهام يردع سيكولوجيتها المنعزلة. ولا نشك في أن تعقب المعطيات المتحققة مع ظهور البنية الجديدة للأسرة، هو الأرضية الاجتماعية الجديدة في مسرحيات عبد العزيز السريع، ومن خلالها يحدق هذا الكاتب بخصائصه المسرحية، التي يتعايش فيها ما هو من عالم الأفكار مع ما هو من عالم الأفعال.

إن أول مسرحيات التعايش بين الخصائص المسرحية السابقة هي مسرحية «الجوع» التي أخرجها صقر الرشود في نوفمبر/ تشرين الثاني 1964. وهي أول الأعمال المسرحية للكاتب بعد «الأسرة الضائعة» ورغم أنها تمثل بداية عهده بالكتابة المسرحية، إلا أنها تمثيل بازغ لمعظم خصائصه المسرحية التي استقر عليها في أغلب أعماله المسرحية، فيما بعد. فهي كسائر هذه الأعمال تواجه الباحث بمداخل متعددة، ومحيرة، سببها تعايش أكثر من خاصية مسرحية، جوهرية في بنيتها الدرامية. إنها تباغتنا بتلك الأرضية العادية، التي تجعلها وثيقة طبيعية لوسط اجتماعي، غني بوجود اللحظة التاريخية. وتلجأ في نفس الوقت إلى وسائل الدراما السيكولوجية. وهي تبرز شأن الفكرة بدعاوة إن تكن غير مكشوفة، فهي تتوخى الإقناع بضرورة أن يتحرر مفهوم الزواج في الأسرة من جميع أشكال الوصاية، التي تفرضها الأسرة الأبوية «المتصلة». وتستخدم في نفس الوقت عقدة صريحة الاهتمام بالفعل المسرحي، وكثيرة الإعداد له بالنمو. والحق أن الحيرة التي تسببها هذه المداخل، لا تطول إذا أدركنا أن كلا منها يستمد وجوده من أجل غنى الآخر، وأنها بمثابة الأوجه التي تسفر عن حقيقة أكثر وضوحا. والمعاول التي تحفر للمشكلة العادية وجودا اجتماعيا أكثر عمقا. وكأن القاعدة التي تحرك خيال الكاتب وتحفز طاقته هي أن تتلازم كل الوسائل المسرحية من أجل وحدة التركيز الدرامي.

الأسرة المتغيرة (وهي تعني المجتمع المتغير) في هذه المسرحية تمثل واقعا كاذبا، يتشبث بالانتهازية والأنانية، وعدم الثقة، وأساليب التراضي، والتواطؤ. وإتخام الواقع بكل ذلك، تجعله المثل الأقصى من الجوع إلى القيم المثالية. والكاتب لا يلجأ إلى الأغراب في شرح هذه الرؤية على المسرح، وإنما يلجأ إلى الوجود العادي لشخصيتين بينهما امتداد، وتضاد. لأنهما خلاصة لمشكلة واحدة، ومعطى لموقفين متناقضين، لا يوازيهما سوى التناقض

بين الواقع، والمثالية العليا. والعقدة تربط هاتين الشخصيتين، وهما «عبد اللطيف» و«داود» بمنطق مقبول، من أجل فعل مسرحي، يبلور الفكرة النهائية في المسرحية. نجد «عبد اللطيف»في الفصل الأول قد ضرب على نفسه عزلة مثيرة للتساؤل، وآلى على نفسه عدم التكلم مع أحد ولكن ما إن يرى «عبد اللطيف» حتى يرتمي على كتفه باكيا، مفصحا له عن أسباب صمته. فقد أحب فتاة فقيرة، بينما أراد له أبوه الزواج من ابنة عمه، بحجة الحفاظ على ثروة العم المتوفى، وعدم التفريط بها للغريب.

ورغم دلالات الاحتجاج التي تظهرها لهجة «عبد اللطيف» في إدانته للواقع الذي لا يحقق له المثال الأعلى في الحب إلا أنه يرغب في أن يكون إنسانا عاديا متراضيا، لا إنسانا مثاليا متمردا، لأنه لا مكان للمثالية في واقعه، حسب تعبيره القائل: «الأمثال أمامي كثيرة وكلّها تْأَكِدْ لِيِّ أن الإنسان المثالّي ما يِقْدر إِيعيِشْ هْنِيهْ».. . وفي نهاية الأمر لا يكون «عبد اللطيف» ضحية للواقع المفروض عليه من الأب، وإنما يكون ضحية لحيرته النفسية. ففي جوانبه يحمل جوعا للاستقلال، والحرية الفردية، يعبر عنهما بقوله «: آبيِّ آتعَبْ علشان مَصْلَحة نفسي.. . آبي آنا آبحث وآصنع حياتي ومستقبلي.. . ما آبي أحد يفكر عني...» ورغم هذا الجوع الشديد للإرادة الفردية إلا أنه يقع فريسة الضياع بين تحقيق مطالب هذه الإرادة، ومطالب الواقع المفروض عليه.

ومشكلة «عبد اللطيف»التي تبدو هامشية بين تفاصيل العقدة المسرحية، إنما هي خلاصة لمجمل التفاصيل التي يأتي عليها الفعل المسرحي بأكمله. إنها المسرحية ملخصة في إحدى شخصياتها الثانوية. ولذا فإن من الحق لنا أن نتساءل عن مدى قيمتها المسرحية في النص. إنها ليست مجرد استهلال بخلاصة مصغرة للعقدة، وإنما هي مضمون لسؤالين: أحدهما دامغ الإيحاء، يطرحه الكاتب مع هذه الشخصية منذ الفصل الأول لتوطئة الإجابة عليه بحساسية الثائر الاجتماعي. والسؤال هو ما الذي. يجوع أفراد الأسرة، ويغير مفاهيم الزواج في بنيتها.. . ؟ وثانيهما مباشر تستنبطه شخصيه عبد اللطيف في خاتمة الفصل الأول حين يقول: «هَذِي حياتي.. . حياة بسيطة وعادية، وتْصيِّر مع كثير من النّاس ما آعرف لِيشْ آنَا أتألَّم.. . هل آنا مجنون.. .. ؟».

وإذا السؤال الأول مدخلا لعالم الأفكار، الذي تشيده هذه المسرحية، فإن سؤال عبد اللطيف هو المدخل لعالمها السيكولوجي.. . فما الذي يخفيه باطن الأرض العادية لمشكلة شاب يرغم على الزواج من أجل تحقيق المصلحة الفردية للآخرين ؟ سنجد الباطن السيكولوجي لمثل هذه المشكلة العادية في شخصية «داود». وستكون هذه الشخصية الرابط الدرامي القوي، بين العالم السيكولوجي، والعالم الفكري.. . وبتحديد أكثر فإنها ستكون العاطفة في اللبوس الفكري للمسرحية.. . والفكر في اللبوس العاطفي.. . وهذا يعني إجابتها على تساؤلات الفصل الأول، التي تسيطر عليها الحيرة، والشك، والارتهان بالواقع.

ورغم أن الفصل الأول، لا يمهد لمشكلة بطل المسرحية «داود» بالأسلوب التقليدي، الذي ينحو نحو التعريف بهذه الشخصية، وتصوير وسطها الاجتماعي، إلا أننا نعتقد أن قصة «عبد اللطيف» السابقة بمثابة توطئة خارجة عن المجرى العادي لمعظم التفاصيل التي ستحيط بمشكلة «داود». وفضلا عن ذلك فإن الفصل الأول لا يخلو من إبراز الملامح الأولى للمثالية التي سيجنح بها «داود» في خاتمة المسرحية مثل دفاعه عن العامل العراقي المضطهد.

إن «داود» شخصية مفتونة بالقيم، وسيتحول هذا الافتتان، عندما يخوض أعباء مشكلته، إلى مثالية ثائرة، لا يستنكر الكاتب أي جزء منها. لقد اتسع سخطه السابق على جيل «بو سالم»، وبات يسقطه على الأسرة، التي يعيش فيها، فهو-كسابقه عبد اللطيف-متهم بالجنون، بعد أن أعاقته مشاكله عن مواصلة الدراسة، ولكنه رغم ذلك شديد الطموح، مفرط الحساسية، يرتبط مع الواقع حوله بعلاقة متوترة. لأن معايير هذا الواقع لا تحقق له المثل العليا التي يرسمها لنفسه. فهو يحب فتاة، تحول بعض العقبات دون زواجه منها، رغم أن الأسرة تحيطه بالكثير من الضغوط النفسية والاجتماعية، من أجل أن يقدم على زواج لا إرادة له في اختياره. فالأب يطالبه بالزواج، كي يفسح الطريق أمام زواج أخته «فاطمة»، لأن التقاليد تقضي بألا تتزوج الأخت الصغرى قبل أخيها الأكبر.

ومن ناحية أخرى فإن «الأب» يربط زواج ابنه بضرب من الأنانية، والمصلحة الخاصة، فقد تزوج من امرأة صغيرة السن بعد وفاة «أم داود»،

ولم تنجب له سوى ولد يعاني المرض منذ طفولته. ولما كان رجلا كبير السن، فقد خاف على زوجته من ابنه الشاب، وأراد أن يعزله عنها بتزويجه. وزوجة الأب «شريفة» تجد هي الأخرى مصلحتها في تزويج داود، لأنها ترى في ذلك حماية لحقوقها، وحقوق ابنها المريض من ميراث الأب. ولذا تكون اللاهثة أكثر من غيرها وراء زواج كل من داود، وأخته فاطمة. وهكذا تتواطأ مصلحة الآخرين) الأب-الزوجة-الأخت (في دفع داود نحو زواج، يرغمه على مصالحة زائفة مع الواقع.

والحق أن «داود» البطل المثالي، لا يرضخ لهذه المصالحة إلا بدافع من المثالية التي يعتنقها، ويزيل بها القناع عن الوجه الشاحب للقيم في مجتمعه. فليست ضغوط الأب، ولا ضغوط زوجته، هي التي تدفعه إلى زواج، يهادن فيه إرادته الفردية، وإنما هي ضغوط الأخت «فاطمة» ومواجهتها له بما يؤجج في داخله جذوة المثالية. فقد تقدم «عبد اللطيف» لخطبتها، ليسد بالزواج منها جوعه السابق إلى الاستقلال والفردية. ولكن الأب يرفضه، معلقا موافقته بزواج داود أولا. ويصبح هذا الزواج المطلوب من الجميع، مفتاحا لأبواب العزلة المغلقة على فاطمة.

ويمكن اعتبار مشهد المواجهة بين فاطمة وأخيها داود، من أعمق المواقف الدرامية المحتدمة، التي تحتشد فيها دوافع الفعل المسرحي، رغم المشكلة العادية التي انفجرت منها، فقد طالبت أخاها في هذا المشهد بالتضحية، والمثالية التي يعتنقها من أجل دفعه للزواج:

«داود: شُوفْي آنا ما عندي إستعدادْ آضيّعْ حياتي مَرّةْ ثانية.. . يَكْفِيْ إنّيْ فشلت بدراستي وطلَعْتْ من المدرسة ما آبّيْ آفشل بْزَواجِيْ.. . آناْ ما آقدَرْ آضحِّيْ.. . حتى لوكان علشانك إنْتَيْ.. . فِهَمْتَيْ.

فاطمة: إشَفَهَمْتْ. شْتَبِينِيْ آفهَمْ.. . أنَا نِيتُكْ.. . تبَينِيْ آفهَمْ إنّكْ ما عِندك رجولة.. . آنا اختك.. . انا عَرْضِكْ آنا إذا قَعَدْتْ ما تْزَوَّجْتْ دَمَرْتْ حياتُكْ ولِعَبْتْ بِشَرِفِكْ..

داوود: بَسّ يا لعينة.

فاطمة: تَبّيْ الناس تَأشّرْ عليك بالشارع.. . وتْقُول هذا أُخُو فْلانِة.. .

داود: إنْجبّيْ (يصفعها) ما كِنْتْ آظِنْ عندك الجِرْأة على هالكلام يا لَعينِة.

فاطمة: هذا عيبكُمْ تَحْسِبُون خَواتكُم ملائكة.. إحْنَا بَشَرْ.. . مِثْلكُم.. مِثْلكُم بالضبط.. لنا قلوب ومشاعر..»[2]

لقد وضعت «فاطمة» نفسها أمام أخيها في موضع يثير الإشفاق عليها، والتضحية من أجلها ؛ الإشفاق على غريزتها الجائعة، وعواطفها البخسة، وعزلتها المهددة بعنوسة أبدية، والتضحية من أجل سمو المثل الأعلى للأخوة، وردع الأنانية، والتمسك بالشرف، ولكنها رغم هذا الوضع المتمخض بالقسوة، تدفع أخاها إلى امتحان عسير لمثاليته. فهذا البطل المفتون بالمثل العليا يبحث عن القيم بين الناس فلا يجدها، ويبحث عنها في الأسرة، وبين علاقاتها الحميمة الصلة به، فلا يجدها أيضا. فهو يعاني من الجوع إلى مثال الأمومة، لأنه فقد أمه منذ كان صغيرا. ويعاني الجوع إلى مثال الأبوة، بعد أن قسا عليه الأب، وتزوج بأخرى ضاعفت من الاضطهاد، الذي يتلقاه مع أخته، حتى أنه يقول لأبيه مفصحا عن الحاجة إلى ذلك المثال: «عِنْدَكْ لِنَا اَلأبْ اللّي نِفْتِقْدَهْ...» فهي ضحية لواقع يتناقض مع مثاليته، في حين أن المجابهة الحادة بينه وبين أخته تجعل منها ضحية له.

ولا توجد في هذه المسرحية حجة منطقية لتحول الفعل المسرحي إلى أبلغ من حجة الطعن الصريح في مثالية بطلها، أو الاستنكار الجزئي، المؤقت لوجودها في ذاته. فمن المقبول للمثالي أن يكون ضحية، أو يكون متمردا ثائرا، ولكنه ليس من المقبول أن يكون جزءا من الاضطهاد، والتبخيس الذي يلحق بغيره. إنه في هذه الحالة إما أن يسقط سقوطا ذريعا، فيكون عنصرا مضادا للمثالية، وإما أن يرتفع بعقيدته المثالية، ويتلقى-وحده- الضربات الموجهة لغيره. وبدهيّ أن خيار الثائر الاجتماعي، لا يستقر إلا مع الخيار الثاني، الذي يكشف فيه بسمو العقيدة، وبسالتها، زيف الآخرين وجبنهم. وهذا هو خيار «داود» في مسرحية «الجوع» فالبطل الذي جرد أباه من معنى الأبوة، يتلقى هذا الاستنكار البليغ الدلالة من أخته فاطمة: «وإنْتْ.. إنْتْ. عرِفْتْ مَعْنَى الأخوّة. ؟» وحينئذ لا يكون أمام داود إلا أن يرتدع أمام الاستنكار المؤقت، وينتصر لعقيدته المثالية، فيتزوج «بدرية» بينما تتزوج أخته «عبد اللطيف».

ولما كانت الشكوك تحيط بزواج «داود» من «بدرية»، فإن الفعل المسرحي بمسبباته المنطقية السابقة، يظل مكتنزا بالاستقطاب لأبعد ما فيه من

نتائج، وردود أفعال تقتضيها-دون شك-جدلية العقدة الدرامية، وشبكتها المعقدة، فالشكوك التي تحيط بزواج «داود» تجعل من هذا الزواج رمزا لمداهنة الواقع، وبرهنة على قبول التراضي معه. لأنه لم يقبل به في لحظة امتلاكه لأقرب الرغبات من مثاليي الدراما الاجتماعية، وهي الرغبة الفردية، وإنما قبل به مذعنا لضغوط التضحية، والإشفاق. فضلا عن أن زوجته «بدرية» تثير تناقضا شديدا مع عقيدته المثالية، لأنه يقول عنها. «مَاكُو تقارب بِيِنْي وبيِنهَا.. . كِلّ شَيّ يِرْجَعْ لاِصْلَهْ..»... .

إن زواج داود هو الفعل المسرحي البازغ بمتطلبات العقدة الدرامية، لأنه أصبح مضمونا جوهريا لأكثر الخصائص الدرامية عمقا في هذه المسرحية. نجدها في كشف القناع عن إحدى التناقضات البشرية.. كما نجدها في إزاحة الكوابت عن الباطن السيكولوجي. أما قناع التناقض الإنساني أو البشري، فقد دلّت عليه ثنائية الدافع إلى ذلك الزواج، بين المثالية والواقع.. بين الذاتي والموضوعي. لأن إذعان لمثال الأخوة، والتضحية. كما رأينا فيما مضى، وارتهان بضغوط الواقع، وتقاليده المتمثلة في ضغوط الأب، ومطالبه. ولنا أن نقدر ما يمكن أن يجر إليه هذا التناقض أمام بطل درامي كداود، لا يرضخ لانقسام شخصيته، وإنما يخلص لدعواها المثالية إخلاصا شديدا.

ولعل فكرة الانقسام بين المثالية والواقع ليست جديدة على الدراما الاجتماعية الحديثة، لأنها حالة نموذجية من التناقض البشري، تنحدر من المسرح الكلاسيكي الذي بلور الصراع بين العاطفة، والواجب عند كل من كورني وراسين بوجه خاص. ورغم ذلك فإن الدراما الاجتماعية المعاصرة تختلف عن أصولها الكلاسيكية في أنها لا تبرئ بطلها الثائر، واقعيا كان، أم رومانسيا، من الانقسام المؤقت. ولنا في «داود» بطل الجوع خير مثال على ذلك. فقد رضي بالزواج من بدرية مدة أربعين يوما، كان فيها عرضة للانقسام المحض، الذي أتى على عقيدته المثالية بالإرهاق. إذ كان عليه أن يتواطن مع سطحيتها الذهنية، واهتمامها بالمظاهر والقشور. وكان عليه أن يقبل بتقاليد مفروضة عليه، من أب قاس «لا يعرف معنى الأبوّة». وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يتحمل هذا الانقسام المؤقت. فلا يلبث أن يلفظ زوجته «بدرية»، ويرفض سطحيتها منتصرا لمطالب إرادته الفردية، ومعليا نموذجها المثالي.

وجميع ردود فعل الزواج بين «بدرية» و«داود» تتصاعد نحو دفع الاستنكار، أو الانقسام في مثالية بطل هذه المسرحية، فالإحساس القوي بأن التفاهم والحب مفقودان في هذا الزواج، يحرره من خداع الزوجة، أو الكذب عليها كما يقول: «ما آقدر آخدع نفسي وآخدعها أكثر من هالشّكل»... وقد جعلت ردود الفعل رغبة التحرر من الزواج رمزا لرغبة عارمة، تحرره من جميع ضغوط الواقع، المتناقض مع دعواه المثالية، وخصوصا ضغوط الأب والأخت فاطمة، فهما يدافعان عن ذلك الزواج، ويصران على إبقائه بكل الوسائل. لأنه الواقع الذي فرضته مصالحهما. وكأنهما يتشبثان بذاتهما، ويخلصان لمشاعرهما الأنانية مع التشبث بهذا الزواج، وإخلاص النصح فيه. بيد أن كل ذلك لا يجدي أمام استعادة داود لكامل دعواه المثالية، لقد طرد أخته، وقال لأبيه الذي أراد أن يقمع رغبته في الطلاق: «آبِّيَ آنجَبَّ.. [3] وآبّيَ آسَكِتَ.. لكن بإرادَتِيَ آنا.. وبَأَمْرِيَ آنا مُو بإرادتُكَ ولا بأَمْرُك..» ومن الحق أن نقول بأن جميع ردود الفعل المسرحي (الزواج)، قد أحكم الكاتب نموها صعدا في سبيل خلق ضرورة درامية عند خاتمة المسرحية، فإذا كان الزواج السابق نابعا من احتمالات الانقسام في مثالية الثائر الاجتماعي، فإن كيفية الطلاق، التي تمخضت عنها إرادة داود الفردية، تنبع من إخلاص الثائر الاجتماعي لدعواه المثالية. وبمكن لنا أن نتأمل تلك الكيفية في هذه الخاتمة المشعة:

«نعم طَلّقْتَها.. . ألْحِيْن أَحْسَنْ مِمّا آنْطُرْ لَمّا تْجيبْ مِنْيِّ إعيال وِيتْشَرّدُون وآصبح مجرم مرتين بدلْ مّرة واحدةْ... وإذا كان عَمَلِيْ جَريمة.. فَهيْ جَريمتْكُمْ.. جريمتكم إنِتوْ.. تَفَضلَوْا (يرمي ورقة الطلاق) هذي وَرَقْتها.. . ما صبَرُتْ.. ألْحِيْن كتبتها.. بَعَدْ هِيْ تازِه.. إخْذُوهَا.. هذي لكم كُلّكم.. ما هِيْ لها بَس.. لك إنت يا يُبه.. ولك إنْتَيْ يا فاطمة.. ولكم كلّكم هالورقة.. وآنا لِيْ الجوع للمَعْنى للمبدأ.. للاستقرار حَتّى آلقَاهُمْ..»[4]

لقد أصبح الواقع في هذه الخاتمة متهما، مرفوضا، معزولا. وهذه ضرورة لا مناص منها، أمام ثورة البطل في الدراما الاجتماعية، أو في دراما الأسرة المتغيرة على السواء. لأنها تموضع «المثال» الذي يسعى إليه ذلك البطل، دون أن يعتوره لبس أو استنكار، وتموضع «الواقع الذي يهدف إلى تغييره، ويدبر عنه دون تردد، أو انقسام».

وليس أدل على ذلك من أنه يجعل ورقة الطلاق رمزا لطلاق الواقع، وكشفا لأقنعته الزائفة التي ضربت عليه عزلة الجوع (الأب). ووصمته بخيانة المثال (فاطمة). ويجعل من ذلك الطلاق استدعاء شرعيا لصورة المثال المتسامية بالبحث عن المعنى، والمبدأ، والاستقرار. وهي صورة متأتية من أقصى ردود الفعل المسرحي، وموظفة لشرح اغتباط الكاتب. بخلاصة محققة، تشخص جوع الأسرة وتحقن واقعها المريض برغبة التغير، ذلك أن الصورة السابقة، تكشف عن افتقار الواقع للتوازن بين الأخلاقي والاجتماعي، وبين الروحي والمادي. كما تكشف عن انحياز تام للتغير ضد الاستمرار. وللفرد ضد المجتمع، وللمثالي ضد الواقع.

إن داود في مسرحية الجوع مثالي مخلص لدعواه. وقد رأينا فيما مض أن دعواه المثالية هي التي دفعته إلى التحول في دعواه المثالية، وساقته إلى الفعل النقيض، وهو الزواج من بدرية. كما رأينا أيضا أن دعواه المثالية هي التي حررته من وصمة الخيانة، أو التراضي مع الواقع. وجعلته المنبئ بالتغير في بنية الأسرة. والتطور الذي خضعت له العقدة الدرامية بين مثالية ثائرة، ثم متراضية، ثم ثائرة، يدفع بنا للتساؤل عن ذرائع الكاتب ووسائله في التجسيد الدرامي للتحول في الفعل المسرحي ؟.. وهذا التساؤل يجعلنا نثب إلى إحدى خصائص هذه المسرحية، وهي وضع ذلك التحول في سياق التحليل النفسي.

إن الفعل المسرحي الذي جعل داود متراضيا مع الواقع، ثم ثائرا عليه، لم يكن ليقنعنا، لولا أن الكاتب توغل في عملية دقيقة، قوامها إزاحة الكوابت عن العالم السيكولوجي. وقد رأينا فيما مضى أن زواج داود من بدرية، فعل مدفوع بضغوط نفسية داخلية (مثالية داود)، وخارجية (مصالح الآخرين. (وكانت تلك الضغوط كافية لتبرير الانقسام المؤقت. أما دفع الانقسام، والعدول عنه إلى التطرف المثالي فهو ما يحتشد بإزاحة الكوابت عن اللاوعي، فضلا عما يصاحبها من ضغوط الواقع. وتدل الأرضية الدرامية المحتشدة بوسيلة التحليل النفسي على المقدرة المسرحية العالية، قبل أن تدل على مقدرة الكاتب في التحليل النفسي، فقد جعل انقسام مثالية داود بالزواج هي المتسع الطبيعي لإزاحة كوابت اللاوعي، مما يدل على تواجد العقدة الدرامية ؛ وترابط أواصرها، بتوليد الفعل. وهذا ما يمكن ملاحظته في

استخدام مشهد الحلم عند بداية الفصل الثالث، بعد أن تزوج «داود» من «بدرية».

يزيح الكاتب في مشهد الحلم الستار عن بعض القوى المنزوية، والميول الطفلية المؤثرة في سلوك داود، وفي توجه بغيته الشخصية نحو العقيدة المثالية. ويبدأ الحلم بوجود داود نائما في فراشه في زاوية من المسرح، وبإضاءة شاحبة تميل إلى الغموض، بينما يبدو-نفسه-في زاوية أخرى طفلا صغيرا مع أخته الصغيرة «فاطمة»، وقد وضع كلا منهما رأسه في حضن أمه، وأخذا يتداولان حوارا يكشف عن تعلقهما الشديد بهذه الأم المتوفاة، وكرههما الشديد للأب القاسي.. ثم لا يلبث «داود» النائم في فراشه أن ينهض، ويدخل في زاوية الحلم، ليتحول المشهد-من ثم-إلى مجابهة بين الوعي (داود) واللاوعي (داود الصغير مع أمه وأخته).

ورغم أن هذه المجابهة محض حيلة مسرحية، إلا أنها جعلت لمشهد الحلم عمقا سيكولوجيا بعيدا. ففي هذا الحلم نتعرف على الميول العدوانية نحو الأب منذ الطفولة، لأنه كان يقسو في معاملته له، ومعاملته لأمه. وفي هذا الحلم، نتعرف على رغبة داود اللاواعية في موت أبيه، وأخته فاطمة. وثورته الداخلية على الزواج (وهي ثورة لم يصرّح بها في الوعي قبل هذا الحلم). وفي هذا الحلم، نتعرف على صفاء المثال الأمومي، ونقف على اندماج «داود» فيه منذ الطفولة.

ويمكن القول: إن ظهور شخصية الأم المتوفاة، مثار حيوي للمجابهة المسرحية بين الوعي واللاوعي. ذلك أن دخول داود في منطقة الحلم، وحركته فيها، وتبادله الحوار مع أمه، ومع نفسه عندما كان صغيرا، جعل من إظهار شخصية الأم، فرصة للتعبير عن حالة نفسية دقيقة، ذات أثر دافعي عميق في صياغة الفعل المسرحي. فالزواج الذي رضي به «داود» زجّ به في حالة من القلق، والإحساس بالذعر والخطر. ومن ثم فإن لقاءه بأمه في مشهد الحلم يصبح ضربا من الاحتماء بالأم للتخلص من قلق الواقع، ولواذا بها من ضغوطه المفترسة لمثاليته، وطمأنينته. فالأم التي كانت في الماضي مثالا للحب تصبح رمزا للحماية، والتصدي في خاتمة المشهد: «تعالَيّ شُوفِيّ أبوي شلون قاسي.. إنْتَيّ ليشْ رِحْتي (.. يصرخ وينهض ..) تَعَالِيّ إنِقِذينِيّ من العذاب من الألم.. من الضيمّ»...

ولمّا كان الاحتكام إلى الأم، والاحتماء بعطفها البالغ طوال مشهد الحلم يعد من الوجهة السيكولوجية. نكوصا سلبيا-لأنه يدل على الذوبان في الآخرين واللجوء إليهم في التصدي للخطر المحدق، فإنه يظل-على الرغم من ذلك-مضمونا بدائيا لنقمة داود على الواقع، وإعدادا سيكولوجيا لضرورة التصدي له .

وإذا كانت هذه دلالة اندماج شخصية «داود» في مثال الأمومة، فإن دلالة مشهد الحلم بأسره، تكشف عن الاختمار الحقيقي لضرورة التحول في الفعل المسرحي، من الانقسام إلى المثالية الثائرة (تطليق الواقع)، فقد أظهر ذلك المشهد رغبة الموت للجميع، بما فيهم زوجته «بدرية»، ورغبة الحياة للأم، لأنها مناط الاحتماء بالمثال. وهاتان الرغبتان تجسدتا بصورة بازغة في خاتمة المسرحية.

إن أكثر ما يميز مسرحية الجوع، كما كشفت ملاحظاتنا السابقة، هو ذرائعها السيكولوجية، وخلاصتها المتوازنة لمثالية الثائر الاجتماعي، وتشخيصها لكل من الوسيلة، والغاية فوق أرض اجتماعية مألوفة، تقر شخصيات المسرحية بحجمها العادي، كما رأينا فيما مضى. وقد استمرت هذه الخصائص في مسرحيات عبد العزيز السريع تتراوح بين بلوغ الكثافة المسرحية المركزة، وبين اقتضابها، وامحال جانب منها في صالح جوانب أخرى، على الرغم من أن مسرحية «الجوع» تعد سبيكة قوية لتلك الخصائص.

ولعل مسرحية «عنده شهادة» التي أخرجها صقر الرشود في ديسمبر-كانون أول 1965، هي المثال الفصيح على اقتضاب الذرائع السيكولوجية، ونأيها النسبي عن الإقناع. رغم أن هذه المسرحية نموذج صريح لمسرحية الفعل في دراما الأسرة المتغيرة. ورغم أن الفعل المنتزع فيها-وهو التحول في عقيدة البطل ومشاعره-هو الجوهر المسرحي المشتق من توظيف مضمون التغير الاجتماعي، ومعطياته الحاسمة.

وفي هذه المسرحية يخلع البطل لبوس الثائر الاجتماعي الذي خرج به داود في مسرحية «الجوع» ليرتديه الكاتب نفسه، تاركا بطله في حالة أشبه ما تكون بالعري. وبينما كان «داود» في المسرحية السابقة هو الذي يعرّي الواقع، ويكشف أقنعته الزائفة، فإن الواقع في مسرحية «عنده شهادة» هو

الذي يعرّي بطلها «يوسف»، ويزيل عنه ستار العزلة، وهذا يعني أن بطل عبد العزيز السّريع في «الجوع» نموذج لعافية التغير، وبطله في «عنده شهادة» نموذج لمرضه ونفاجه.

لقد تخلّى الكاتب-قليلا-عن فكرة بناء الرؤية من وجود الثائر الاجتماعي فوق أرضية عادية أو سيكولوجية، وجعل أساس هذه الرؤية مبنيا على تشخيص الظاهرة الاجتماعية المريضة، فوق نفس الأرضية السابقة. ولا نزاع في أن ذلك لا يعني إخلاء الأرضية الدرامية من الرغبة الموضوعية في تغيير الواقع، بل إنه يعني في تقديرنا الانشغال بتنظيم الواقع، واختراق سطوحه، وفضح أكاذيبه، وتعرية نماذجه العاجزة. وعند هذا كله تنهض المهمة الثورية، في القدرة على التشخيص المسرحي للظاهرة، كما سنرى.

إن الفرد الذي دافع عنه الكاتب إزاء مطالب الواقع، ومساومته في مسرحية الجوع، يتلقى في مسرحية «عنده شهادة» أعنف الهجمات، ولا يختل المزاج الحيادي للكاتب بين الدفاع والهجوم، على الرغم من أن بطل هذه المسرحية حالة مغرية بالتطرف.. إنه نموذج للمثقف الذي أغوته الثقافة الغربية، وضلّلته برجوازية المجتمع الأوروبي، لقد اتصل بهذا المجتمع، وتلقى من تلك الثقافة، ونال الشهادة العالية، ولكنه حين عاد إلى مجتمعه، أراد منه أن يرتقي إلى المستوى الغربي، الذي لقنه، ويصطنع البرجوازية الأوروبية التي ملأته بالغرور والإعجاب، فوقع في خيبة أمل شديدة. كما أوقع مجتمعه، وأسرته، وحبيبته في حالة أشد من هذه الخيبة، لأنه أصبح نموذجا للسلبية العازفة عن التغيير، فالمجتمع الذي وجده متخلفا، ينتظر منه العمل. والأسرة التي ما برحت بتقاليدها، تنتظر منه المشاركة في مسؤولياتها، والخطيبة التي نظر إليها كغيرها من الفتيات الكويتيات الجاهلات، تنتظر منه أن يخلصها من العزلة، ومرارة الانتظار، ولكنه يواجه أطراف هذا الواقع بالسلبية. ويمكن أن نقف مع جوانب هامة من هذه المواجهة في حواره الآتي مع أخيه أحمد:

«يوسف: .. .. رُوح أوروبا شُوفْ انطلاق الناس

أحمد: مُهُو ضروري آرُوح أُوروبا عَلَشَانْ آكون سَعيد

يوسف: لا.. إذا رِحْتْ هناك تْعَرْفْ حقيقة حياتِكْ اللّي تْعِيشْهَا.. آنا شَفْتْ السعادة هْنَاكْ.. . لكن بَعَدَ ما جِيتْ تَحوِّلتْ إلى هباء.. ما لقيت شيءْ

أمامِي.. كِل شَيءْ على حَطّتَهْ.. ماكُو شَيْء تِغيّرْ حتى أميْ.. على مرضها.. وأُبويْ على عقليته..»[5].

وفي مشاهد أخرى من المسرحية ينفر يوسف من أبيه نفورا شديدا، ويقابل نصائحه بالفتور والملل، ويصف عقليته بالجمود، وتستمر هجمات يوسف المعاكسة، فنجده لا يفسر عدم مشاركته العملية إلاّ بما يبرئ نفسه، ويلقي التهمة على الآخرين، كأن يعلل امتناعه عن العمل في وظيفة ما، بأن يصف كبار الموظفين بالجهل، وحطّة المستوى، فيقول ساخرا. «آصيِّر مُوظَّف تَحَتْ رئيس ماْ يعَرْفْ كُوعه من بُوعه.. . لا يمكن.. .» ويُرجع عزلته، التي يُقرّبها، في حواره مع أخته «حصة» إلى أن المجتمع هو الذي لا يفهمه، ولا ينسجم معه.

إذن فإن «يوسف» يواجه التهمة الصريحة التي يلصقها المجتمع به، برد سيكولوجي قريب الصلة من عملية الإسقاط العصبية، التي يميل فيها المريض عادة إلى تحويل ما يزعجه، ويلقي التهمة عليه إلى الخارج. ممثلا في اتهام الآخرين. ولعل هذا ما دأب عليه بطل «عنده شهادة» طوال العرض التشخيصي، الذي أعمله الكاتب في بنيته الشخصية.. الذهنية والنفسية. ونستطيع أن نمسك بمبضع هذا التشخيص في إثارة مشاعر الذنب نحو المجتمع، والأب، والأخ والأخت، كما رأينا منذ قليل. وفي تشكيل النفس للتهمة الملصقة في حجم نزوى شديد التعصّب، وبالغ الخطورة، كما نلاحظ ذلك في عبارته التي يرددها أمام المرآة، مخاطبا نفسه: «ماكُو فَايْدَةْ يا يوسف.. ما أحّدْ فاهمك في هَالبَيتْ... ولا بِالبَلَدْ كِلّهَا.. .»

والخطورة التي تدل عليها هذه النزوة هو طابعها التبريري للعجز، والضعف، ودلالتها الموحية بالخصاء «الرمزي»، والتضخم الذاتي في البنية الشخصية، فهي بمثابة لواذ اختياري بالعزلة، وإقصاء للذات عن الدخول في إقامة علاقات اجتماعية سوية ومتوازنة. وقد استطاع الكاتب أن يستكمل تشخيصه لنزوة الإسقاط باستبار عواطفه، وتمحيض أقرب المساحات الشعورية إلى ذاته، من خلال علاقة الحب بينه وبين «فاطمة». فقد حصر الكاتب المأزق الذي يتلقاه «يوسف» في مشكلة هذه العلاقة، وجعلها مناط النموّ الدرامي لشخصيته. لأنه يرتبط مع «فاطمة» بعقد زواج لم ينجز مراسيمه النهائية، منذ ست سنوات. ولكن اعترى علاقته بها الكثير من

البرود، بعد أن أصبحت «فاطمة» جانبا في التهمة التي يلصقها بالمجتمع.

وقد أدرك الكاتب كيف يضمر مشاعر الذنب التي يكبتها يوسف نحو خطيبته، في سبيل خلق تركيز مسرحي دقيق حول العقدة الدرامية، وتحقيق انتماء «عنده شهادة» الانتماء الكامل لمسرحية الفعل. ذلك أن يوسف يدأب على التهرب من مواجهة هذه المشكلة، رغم أنها على حافة الانفجار لأن مواجهتها تقتضي عودته للواقع، وإقراره بالذنب. فالأب يذكره بها، والأخ، والأخت، وأخيرا عائلة «فاطمة» نفسها بدأت تلوح بشكوكها في نوايا «يوسف»، وتثير ضرورة فسخ الخطوبة، وإعلان الطلاق، ردعا لحديث الناس، وخوفا على مستقبل ابنتهم.

ورغم ما يبلغه الموقف من التوتر، والجهامة في محيط الأسرة، وخاصة لدى الأب، والأخت «حصة» فإن «يوسف» يزداد تهربا، إلى أن يطرده أبوه من البيت، فيلجأ إلى بيت أخته، وبعد محاولات جاهدة تتمكن الأخت من دعوته للاعتراف بموقفه، والإقرار بمشاعره. ففي موقف عصيب مليء بالمواجهة، وحوار الأفكار الذي يذكر بما يدور من المناقشات العائلية في مسرحيات إبسن وبرناردشو. تسأل «حصة» أخاها عن ثقته في فاطمة، فيرد عليها بقوله: «البِنْتْ الكويتية بِصفَةْ عامة ما آثقْ فيها.. . بِنتْ جاهلة قَعيدة بِيتْ.. . ما آقدَرْ آنا آربُطْ مَصيري بإنسانة تْعِيشْ عصر الحريم.. . آنا إنسانْ لِيْ مُستوىَ» ومثل هذا الموقف الذي يصرح به «يوسف» نحو فاطمة وغيرها، إنما يندمج في مشاعر الإسقاط العصبي، التي يعاني منها، لأنه يصف فاطمة بالتهمة الموجهة إليه، وهي العزلة، وينفي سلبيته نحوها، بالسلبية الاجتماعية التي يلصقها بها.

والحق أن التشخيص السيكولوجي السابق، رغم دقته، ومرادفته المتوازنة لمتطلبات الفعل المسرحي، وشروطه الفنية، إلا أنه لا ينتهي بتحول مقنع ذلك أن يوسف الموصوف على لسان الجميع بالعناد، والمحكوم عليه بالعزلة المرضية البالغة، سرعان ما يذللّه لسان أخته «حصة»، ويقلب موقفه «العصبي» إلى شعور بالذنب، وإقرار بجفاء الآخرين. فالعبارات التي حدثته عن قراءات الفتاة الكويتية لسارتر، وموباسان، وسومرست موم، وتنسي وليامز، وتوفيق الحكيم، والعقاد، وطه حسين تنسيه مواقفه المتعنتة، وتدفعه للاقتناع بأنه المتهم بالعزلة، والإقرار برد الذنب إلى نفسه. كما يقول: «آنا

حَاسْ... حَاسْ بأَنّيْ حَطّمت نفسيات واجْدَةْ»..

ولا يغفر للكاتب هذه الصورة المقتضبة للتحول سوى محاولاته المقصودة لفك العزلة النفسية، والاجتماعية عن بطل المسرحية، وردع مشاعره العصبية المسقطة بأسلوب العلاج النفسي، ونلاحظ ذلك من طريقة معاملة أخته «حصة»، فقد جربّت معه أسلوبا سيكولوجيا في العلاج، عندما دبرت لقاء مفاجئا بينه وبين فاطمة، معتقدة أن اللقاء والتفاهم بين الإثنين هو الفرصة الكفيلة بإزاحة جدار العزلة بينهما. وقد فشلت هذه التجربة، وتحوّلت إلى ورطة، لأنها لم تكن مربوطة باختيار الطرفين، وقبولهما لمبدأ اللقاء. ومن ثم لجأت «حصة» بعد ذلك إلى أسلوب الإقناع والمناقشة العقلية.

ونلاحظ أسلوب العلاج النفسي في معاملة الأب لابنه، بعد أن استنجد به يوسف من أجل استعادة فاطمة، والتراضي مع أسرتها، فقد طلب منه هذا الأب أن يعتمد على نفسه، ويصلح ما هدمه بيديه، كما يقول للأم، التي توبّخ لعدم مساعدته ابنها: «آنَا سَوَّيتْ هالشَّكِلْ إلاّ آبيةْ يَحتَدُّ ويعَرْفْ شلُوْن يْسَنّعْ أموره بإيدَهْ.. .»

وفضلا عن ذلك فقد جعل الكاتب جميع أفراد الأسرة، يقومون بدور العلاج-غير المباشر-لإبنها المنحرف، لأنه ينطقها في مواقف المسرحية بلسان العقلانية، والسويّة المعتدلة. وكأنهم-جميعا-رمز لاستقامة الواقع الذي ينبغي أن يقتدي يوسف به، ويتناغم معه في علاقة متوازنة، ووجود معافى. ولا مراء-حينئذ-في أن يكون «يوسف» في هذه المسرحية نموذجا للذاتي ضد الموضوعي، وللشذوذ ضد السوية، وللعدوانية ضد الحدب والحماية. وهو نموذج يرتبط بضرورة التراضي مع الواقع، والقبول بمعطياته الإيجابية. وتجري على لسان الأب عبارات بازغة الدلالة في هذا السياق، يقولها بعد أن استعادت الأسرة ابنها، وقوّمته بالاعتدال:

«لَوْ يِردْ مَرّةْ ثانية تِلميذْهَمْ آوَدّيه يِتْعلّمْ. واحْنا بحاجة للعلم.. . واللّي شِفْتَهْ من يوسف ما يخلّيِنيْ آيأس».

وأبزغ ما تدل عليه هذه العبارات رغم ما بها من دعاوة، هو أن الواقع لا يلصق التهمة بالمتعلم حين يؤدي وظيفته باعتدال، وسوية وإذا دلت-أي تلك العبارات-على أن يوسف بطل (سايكودرامي) مريض، فلا لبس في ذلك. ولا غموض. ذلك أن تطورات الفعل المسرحي، دأبت على تشخيص «الحالة»

وتحديد «العلاج.» وبينما كانت العقدة الدرامية تنمو في الفصلين الأول والثاني نحو أقصى التوتر الذي تبلغه «الحالة» بإقرار الذنب، كانت نفس العقدة، تنمو في الفصل الأخير نحو التمثل الصحيح للعلاج، وتحقيق التراضي بين يوسف وفاطمة. ولا تعني التبرئة الثابتة للواقع، أو تصحيح الحالة المرضية المؤقتة للبطل، سوى غلبة المعالجة للفرد على المعالجة للنمط في مسرحية «عنده شهادة».

ورغم معالجة الفرد، واقتضاب دوافع التحول في الفعل المسرحي،- سرعة اقتناع يوسف-والثقة غير المعهودة في الواقع، فإن «عنده شهادة» تتميز بتحويل الأرضية الدرامية، العادية إلى مختبر للعلاج النفسي، وإحالة دوافع التحول، ومسببات الفعل إلى نوع من التراضي العقلي، ورغبة الشخصيات في إقناع بعضها بعضا بالأفكار. وقد اعتمدت هذه الدوافع في مسرحيات صقر الرشود على التراضي العاطفي، والصدامات الانفعالية. مما جعلها تمسرح ردود الفعل، وآثار الحدث. بينما تخلّى عبد العزيز السريع عن ذلك، منذ مسرحية «عنده شهادة» لأنه اهتم بمسرحة الفعل المقترن بمسبباته العقلية، ومن ثم اعتمد في حوارها على المناقشة، والتساؤل وطرح الأفكار التي تلامس الجانب المادي في الواقع. ويرتبط أسلوب المناقشة الذي يبهرنا باقترابه الشديد من الحياة العادية، بأقوى خصائص مسرحية الأفكار التي اكتسبتها دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي على يد عبد العزيز السريّع. ولعل هذا قد أدرك. إمكانية تأصيل هذا الأسلوب فوق خشبة المسرح في مسرحية «لمن القرار الأخير» التي أخرجها صقر الرشود في ديسمبر / كانون أول 1968.

وفي هذه المسرحية يستقر أسلوب المناقشة في قلب الفعل المسرحي، أو أنه يندمج في ديناميته من غير تأجيل، وتميّع يستدعي رتابة ردود الفعل، أو انفلاتها دون شروط. بل إن الكاتب يستحدث في هذه المسرحية شخصية ذات هدف تغريبي واضح، وهي شخصية «سامي»، يرمى بها إلى تعميق أجواء المناقشة، وتقريبها من الذهن العادي، ووضعها في سياق من المشاركة بين هذه الشخصية، وبين المتلقي، ومنذ بداية المسرحية، تستدعي هذه الشخصية هدفها المسرحي بعلانية مكشوفة، فهي تطلب التغيير، وتحث على التفكير بأسلوب قادر على التوصيل، واختراق الصفوف بين الناس.

فتجد ذلك في منطق المناقشة العقلانية كما يقول سامي:

«مَنْطِقْ العقُلْ.. . مَنْطِقْ المناقْشة.. . المنْطِقْ اللِّي لازِم يعِمّ.. كِلّ واحد لازم يتساءل كِلّ واحد لازم يِشِكّ.. يناقشْ.. يِتْكَلّمْ..».

وقد أعمل الكاتب جهدا مضنيا، بارعا في توظيف الدعوة التي أطلقها على لسان سامي في بداية المسرحية، فجعل جوهر الفعل المسرحي متحققا في حوار درامي، متصل حول فكرة استغلال الأسرة الزوجية (النواتية). وطرح على لسان الزوجين «ثريا» و «وليد» الكثير من التساؤلات والأفكار، من أجل التوصل إلى كيفية متوازنة، تحقق المتطلبات الوظيفية في البنية الاجتماعية الجديدة للأسرة، وتستبر ما فيها من شكوك أيضا. فالزوجة تطلب الانفصال عن نموذج الأسرة التقليدية الممتدة، والخروج منها إلى بيت مستقل مع زوجها، يحققان فيه مطالبهما الفردية، ويحلان به مشاكل تبعيتهما للأسرة الأبوية. ولكن تعترض هذه الدعوة إلى الاستقلال بعض العقبات، ينحصر جانب منها في تردد الزوج، وحيرته بين الاستقلال، أو الإبقاء على التبعية. وينحصر جانب آخر في صعوبة إمكانات الاستقلال، وثمنه الباهظ الذي ينبغي أن يدفعه الزوجان من فرديتهما، في مقابل ما سيفتقدانه من تبعيتهما. وينحصر جانب آخر في المستوى الاقتصادي الذي يستلزمه الاستقرار.

وفي خضم تلك العقبات تبدأ العقدة الدرامية في هذه المسرحية محتدمة بسؤال بازغ، وهو هل يمكن استقلال هذين الزوجين، بتركيبتهما الاجتماعية التي لا تخلو من الشكوك المضللة لوضوح الهدف الفردي؟. فالزوج «وليد» يعاني من حيرة عاجزة، يقربها على نحو مباشر بقوله: «آنا مِشْكِلْتي إنّيْ مالي موقف.. . مانِيْ عارف شْلُونْ آتصرَّفْ.. أمي تَقْنِعْنِيْ بكلامها وزُوْجتِيْ تعقعنِي بْمَوقِفْهَا.. وآنا مِتْذَبذِبْ ما آدري آوافق زُوجْتِيْ وآستقل مَعَاها في بيت.. . أو آقتنع بكلام أمِّيْ وآهيِّن زوجتي وآعوّدْهَا على الحياة مع أهلي.. . ما آدري..»[6].

وإذا كانت مشكلة الزوج تنحصر في افتقاره لوضوح الشخصية الفردية، وانفصامه السافر بين الفردية والتبعية، فإن مشكلة الزوجة تستكمل الشكّ الصريح في الاستقلال، وتكوين الأسرة الزوجية. بعدم مشاركتها مع الزوج في الحياة العملية للأسرة. فهي لا تمارس العمل، ولا تساهم في اقتصاد

الأسرة.

وبإمكاننا القول: إن شكوك الزوج، هي التي تدمج أسلوب المناقشة في قلب الفعل المسرحي، وتجعل الحركة الدرامية نابعة من الأفكار المطروحة في حوار المسرحية. ولعلنا هنا أمام أول عمل مسرحي، تستدعي فيه الشخصيات المسرحية أسلوب المناقشة، بدوافع الفعل المسرحي، ومسببات العقدة الدرامية، دون أن يتخللها أثر تعليمي، يربك تلقائيتها، أو يظلم إبهارها الواقعي.

وقد أشاع الحوار المسرحي، الذي يعتمد على مناقشة الأفكار، أجواء درامية متفتحة، تسيطر عليها الاحتمالات دون الضرورات. والمرونة دون الرعونة، والديمقراطية دون الفردية. فالآباء لا يفرضون سلطتهم التقليدية على الزوجين، وإنما يفسحون الطريق لاستقلالهما. والزوج يطلب مشاركة زوجته في التدبير، والتخطيط للمستقبل. ويفتح أمامها أبواب النقاش في مواقف كثيرة، قائلا لها بمثل هذه العبارة: «تِعالَيّ يا ثِريّا خَلِّينا نْتَباَصَرّ.. .» ولا يعني «التباصر» الذي يطلبه الزوج، سوى البحث المشترك، والمناقشة المعتدلة لمشكلة استقلالهما.

والتصعيد الدرامي الحاد، الذي تنتقل إليه هذه المسرحية، بعد سؤال وليد: «شْلُوُن آقْتِنِعْ بأنَها كَفَوّ بيتْ ؟ !» يترادف مع انتقال الأفكار، وتحول المناقشة نحو الإجابة على سؤال آخر، اقتضته حياة الاستقلال، التي خاض الزوجان تجربتها بمرارة، وهو هل يمكن استقرار وليد وثريا في ظل بنائهما لهيكل أسري مستقل.. . ؟

وتتضح رؤية الكاتب مع الإجابة على هذا السؤال، بفضل قوى التعايش بين مسرحية الأفكار، ومسرحية الفعل في «لمن القرار الأخير». ذلك أن السؤال، مشتق من سابقه، كما أن الإجابة عليه منتزعة من الإجابة السابقة التي عملت على التشكيك الصريح في تركيبة الزوجين الاجتماعية، ومدى تناغمها مع إقامة البنية الأسرية الجديدة. ومن ثم يبدو الأمر وكأن جميع الأفكار التي دفعت إلى حيرة الزوج، وتردده بين التبعية والفردية، وبين اعتناق الثقة بزوجته أو الكفر بها.. . تطرح الرؤية مع انعكاس العقبات التي يخوضها الزوجان من شكوك الحيرة السابقة. فالزوجة لم تستطع التكيف مع دورها الوظيفي الجديد، فتقدمت بمطالب، تعينها على القدرة على

إقامة هذا الدور (كالخادمة، والصبي.. . ونحو ذلك) وهي مطالب، ترهق الزوج، ولا تتناسب مع وضعه الاقتصادي المحدود.

إن مسرحية «لمن القرار الأخير» من أكثر الأعمال المسرحية في دراما الأسرة المتغيرة تحقيقا للتعايش بين عالم الأفكار، وعالم الأفعال، ونعتقد أن قالب التعايش هذا هو الشكل التلقائي الذي يتناغم مع دينامية تغير الأسرة من بنيتها التقليدية الأبوية إلى بنيتها الزوجية الحديثة. لأن تشخيص هذه الدينامية فوق خشبة المسرح مشروط-على الأغلب-بتشخيص الأفكار، والأفعال والدوافع. وقد أعمل الكاتب جل وسائله المسرحية في تشخيص الأولين (الأفكار والأفعال) بعناية ظاهرة، ودقة مدروسة، ولكنه قصر كثيرا في تشخيص الدوافع. فهو يحمل «وليدا» على الحيرة إزاء استقلال حياته الزوجية بدوافع مقتضبة، سوغت له في نفس الوقت أن يحمله على موافقة الاستقلال مع ثريا في بيت منفرد، بدوافع سطحية. ذلك أنه لا يوافق مقتنعا، وإنما من أجل تجريب الاختيار الذي ألحت عليه زوجته. وربما دلّت مراجعة الكاتب لهذه المسرحية على النقد الذاتي، الذي يستدرك به عبد العزيز السريّع تقصيره السابق في تشخيص الدوافع. ذلك أنه أعاد كتابتها في مسرحية «الدرجة الرابعة»، وعرضت في يوليو/ تموز 1972 بإخراج صقر الرشود. والحق أن التباين الذي تعكسه مراجعة الكاتب في هذه المسرحية لا يمس اختلافا جوهريا بين المسرحيتين، لا من حيث الأفكار، ولا من حيث الفعل المسرحي، المتعايش معها، وإنما يلامس اختلافا جوهريا في تعميق الدوافع التي كانت مقتضبة كما أشرنا إلى ذلك منذ قليل.

إن تعميق الدوافع في مسرحية «الدرجة الرابعة». نابع من مقتضيات المراجعة التي تشاء للكاتب أن يلتقي بشخصيات «لمن القرار الأخير» بعد مضي أكثر من ثلاث سنوات، الأمر الذي يستدعي منه مزيدا من المشاركة لأهداف شخصياته، والمعايشة لدوافعها.. فالمراجعة تقتضي-بالضرورة-معرفة أ وسع بالدوافع، لأنها تقرب المنشئ من شخصياته، كما هو معروف في العملية الإبداعية. وقد تحققت معايشة الكاتب لدوافع شخصياته على نحو جعل هذه المسرحية أكثر تماسكا، وتميزا من سابقتها.

ويوظف الكاتب في هذه المسرحية وسائل التركيز المسرحي من أجل تعميق درجة الدافعية، فيأتي على الكثير من التفاصيل الواقعية التي تكشف

الأرضية العادية، والسيكولوجية لمشكلة الزوجين. إن وليدا في «لمن القرار الأخير» يردد عبارات الحيرة الخالية من المضمون السيكولوجي. فتبدو بمثابة الحالة التقريرية التي لا تسعفها الدوافع، بينما هو في «الدرجة الرابعة» لا يكاد يقول عن نفسه بأنه متردد، على الرغم من أنه يبدو أمامنا في أشد الحالات النفسية، حيرة، وتمزقا. وما ذلك إلا لأن الدوافع النفسية المتناقضة تلهب حركته على المسرح بحساسية مغايرة، ربما لم تألفها تجربة الكتابة المسرحية في الكويت والخليج العربي. فالحيرة التي تعتمل في شخصية «وليد» ليست طارئة، وإنما ترتبط بمكونّات شخصيته منذ الطفولة. وكذا العناد، والإصرار اللذان يميزان شخصية «ثريا» يرتبطان بطفولتها، عندما كانت تلعب مع ابن عمها وليد وأخيها سامي.

ويلعب هذا التباين السيكولوجي، بين وليد وثريا دورا قويا في توجيه معظم الدوافع التي تحركها نحو الاستقلال بحياتهما الزوجية، أو التي يواجهان بها الاستقرار، بعد أن انفردا مع أولادهما في بيت أنيق. فهو يحلم بالاستقرار في بيت يكوّن به أسرة مستقلة، ولكنه مأسور بعاطفته نحو أمه التي تعاني المرض، فلا يريد أن ينفصل عنها مع زوجته، ويتركها في وحدة، مع أبيه. وهو أيضا، يحب زوجته ثريا، ويحترم مشاعرها، ورغبتها الفردية في أن يكون لها بيتها المستقل، بعيدا عن خلافاتها مع أمه. ولكنه يشكك في قدرتها على تحمّل مسؤولية البيت، وتحقيق مطالبه، لأنه لا يثق في إمكاناتها كما يقول: «ما آقْدَرْ آتِصَوَّرْ إنْهَا رَبَّةْ بِيتْ وكَفُوَ.. الثِقَةْ مَحْدُوَدة .» كما أنه في بعض الأحيان، يظهر خوفا عليها من وحشة البيت، وعزلة الاستقلال، وتتراءى له المسؤولية الجديدة التي سيقبل عليها من الضخامة بحيث تستلزم حيرته وتردده، وتفكيره العميق، حسب قولة لها: «اَلْمَسْأَلِةْ كبِيرة يا ثْريا.. وهذَا مَصيّرنَا.. لازِمْ كِلْ شَيْ نْفَكِّرْ فيه زِينْ.. نِبْحثْ كِلْ أمورنا.. ونعرف شِنْهِيْ إمكاناتنا «.. وإذا كانت هذه المسؤولية تشعره بالرهبة، والتضاؤل، فإنه في أحيان أخرى، يزيح عن نفسه هذا الشعور، مطمئنا إلى أن المتاعب التي سيجرها استقلاله مع زوجته متاعب عادية، ومألوفة في حياة الكثيرين.

إذن فإن جميع الدوافع المتناقضة، كفلت للكاتب تشخيصا بارعا لحيرة الزوج»[7]دون أن يعثّر هذا التشخيص دينامية الفعل المسرحي. إنه ينتهي إلى موقف يحسم فيه «وليد»تلك الحيرة، رغم تمكنها في بنيته الشخصية.

ولا تقل دوافع هذا الحسم تركيزا وتمكنا عن دوافع الحيرة، فهولا يقبل باختيار زوجته من أجل أن يجرب مطلبها، كما فعل في «لمن القرار الأخير.» وإنما يقبل هذا الاختيار بحجج نابعة من محيطه النفسي، ومحيطه الخارجي. نجدها مثلا في ضعف براهينه أمام إصرار زوجته، وقوة شخصيتها، وقدرتها النافذة في التأثير عليه. وقد وصف وليد هذا التأثير بقوله: «بسرعة تأثر علي. بعض المرات ينشل تفكيري بسببها». ومصداق هذا التأثير واضح في سلوكه معها، لأنه لا يكاد يغضب عليها، حتى يستعجل مرضاتها. ويقابل صراخها، وثورتها بعدم المواجهة، والبرود. بل إنه كثيرا ما يواجه أفكارها، ومحاولاتها في إقناعه بعبارته: «إنْتيِ وَوَقْفيِن مُخِّيَ». التي يكشف فيها عن جموده أمام حركتها، وضعفه أمام قوتها، وخوفه أمام جرأتها، وكما يقع تحت قوة تأثيرها عليه، يقع تحت قوة حبه لها، وشدة احترامه لحقوقها، وفرديتها.

أما المحيط الخارجي الذي يدفعه نحو حسم حيرته فنجده في الشخصيات الثانوية، التي لا ترجح براهين الحيرة، بقدر ما ترجح براهين الحسم، فالأب يشجعه على الاستقلال مع زوجته، ولكن على ألاّ يترك نفسه مطيّة لزوجته. وابن عمه سامي يُبَسِّط أمامه المشكلة، ولا يرى فيها ما يبعث على الحيرة المعقدة، فهو يقول: «مْسَوِيينْ مِشْكلة من عَدَمْ..» وأما صديقه «أحمد» فهو الذي يحدثه بضمير عقلاني مخلص، فيحرضه نحو حسم حيرته، بموقف يكون في صالح اختيار زوجته، ويقنعه بفكرة. أن استقلال الفرد بحياته الزوجية أمر لا مفر منه. ولم تخرج شخصية «أحمد» طوال المسرحية عن هذا الدور «الدافعي» الذي يتحرك في المحيط الخارجي لدوافع بطل «الدرجة الرابعة.» وهو الشخصية الوحيدة التي أضافها الكاتب على شخصيات «لمن القرار الأخير» مدللا بإضافتها على رغبته الحارة في تعميق الدوافع، ومعايشة شتى تفاصيلها المقنعة.

ويمكن ملامسة اختلاف الدوافع، وتباينها في هذه المسرحية عندما ننقل إلى ملامسة الدوافع المتلازمة مع تحول الفعل المسرحي. ففي الفصل الثاني استقر الزوجان في بيتهما الأنيق، الذي يدل على البذخ، والإسراف. ولكن تبدأ مشكلات التكيف في الظهور. ويمكن ملاحظة أن مشكلة ثريا في هذه المسرحية ليست في عدم قدرتها على التكيف مع الوضع الجديد

فحسب، كما وجدناها في «لمن القرار الأخير» وإنما مشكلتها في أنها باتت في موقع طبقي لا يقف على أرض صلبه. فقد خرجت من تبعيتها الماضية، ووجدت نفسها لا تبني أسرة مستقرة، وإنما تبحث عن التحرر من عزلتها الطبقية، المحصورة في الانتماء إلى أسرة تقليدية معزولة بوضعها الاجتماعي عن الواقع البرجوازي المتفتح، بأسباب التحرر، وعوامل الثراء، لقد أطلقت لنفسها التحليق في أجواء لن تستطيع التنفس فيها لفترة طويلة، لأنها ليست أجواءها الطبيعية، فتقلدت مظاهر الترف، والنعمة الكاذبة، وأقامت الحفلات الباذخة، وراحت ترتدي الفستان مرة واحدة، كما تفعل نساء الطبقة البرجوازية العليا، وأخذت تجاري تصنّع هذه الطبقة، ومجاملاتها ورغبتها المحمومة في «الاستعراض»، التي تستبد بالطبقات الميسورة عادة في المجتمع المتخلف. وأصبحت مشدودة بالتنكر لوضعها كمتخلّفة، ومدفوعة بإحاطة نفسها بكل مظاهر الوجاهة المادية.

إذن فإن ثريا نموذج واضح المعالم لحالة يعاني منها المجتمع في الكويت، وتخلف آثار شديدة في بنيته الاجتماعية، وهي «حالة الاستعراض» التي جعلت هذه البنية متمثلة في تشييد أرقى الصالونات و «الفلل» المحشودة بوسائل الاستهلاك الحضارية في وسط اجتماعي متخلّف، ولم تكن «ثريا »بهذه الملامح الاجتماعية الواضحة في «لمن القرار الأخير»، لأنها حين طالبت زوجها بإحضار «خادمة» و«صبي» باتت تحت التهديد بالطلاق، إن لم ترض بمستواه المادي المحدود. أما في هذه المسرحية فقد أرادت لمطالبها جناح السرعة في التنفيذ، فأغرقت زوجها بالديون إلى حد التفريط اللاعقلاني.

ويصبح «وليد» في مواجهة ا لواقع الجديد، الذي قادته «ثريا» بلا عقلانيتها أكثر عرضة للقلق، والتمزق، فهو يرى زوجته تتهافت أمامه في حياة مصطنعة، وأهداف مضيّعة، ولكنه لا يمتلك القدرة على إيقافها لأنه لا يزال يخوض في مستنقع الحيرة، إنه يحبها، ولكنها تستفزه، ويحترم فرديتها، ولكنها تستغله، ويمنح باعتدال، ولكنها تأخذ بتطرف. ويطلب الاكتفاء، فتشكو الكفاف.

ولم يعد التباين بين وليد وثريا في ظل ذلك التناقض محمولا باختلاف درجة الدافعية الفردية فقط، كما هو حادث في مسرحية «لمن القرار الأخير»

وإنما أصبح محمولا بالدافع الطبقي أيضا. ذلك أن «ثريا» تنسلخ عن طبقتها الاجتماعية، وتصطنع واقعا باذخا من الناحية الظاهرية، وبدوافع لا تخلو من رد الفعل المرضّي الذي تعوّض به مشاعر النقص الذاتية. سواء بالنسبة لها، أو بالنسبة لطبقتها. أما وليد فإنه يحتفظ باعتدال، بموقفه الطبقي، فلا يتجاوز البرجوازية الصغيرة، المنمذجة في رتبته الوظيفية (الدرجة الرابعة) التي أطلقها الكاتب عنوانا للمسرحية.

وكما يتقدم الكاتب بسلوك ثريا نحو انسلال غير معافى من الواقع الذي تنتمي إليه، يتقدم بمعاناة «وليد» إزاء ذلك السلوك نحو مشاعر الاغتراب عن الواقع. ويبدو اغتراب وليد عن الواقع الجزئي (الممثل في زوجته)، امتدادا لاغترابه عن الواقع الكليّ، لأن ثريا تنقل له صورة فجّة مما يعج به الواقع من «استعراض» كاذب. كما أشرنا إلى ذلك فيما مضى.ويفصح «وليد» عن هواجس دافعية في مشاعر اغترابه، كما تدلّ على ذلك مجابهته التالية لزوجته:

«آنا آقابِل خارج هالبيتْ ألفْ وَجْه ووَجْه كِلْهَا نِفاق وكَذِبْ وزيف.. أشياء تتنافى مع كلّ القيمْ.. آنا آعيش مِضْطَرْ في كابوس.. آحِسْ بالرخص والإبتذال في حياتي.. حرام.. كل هذا قَاعِدْ آشوفْ صورة مِنَّهْ في بِيتيْ.. لا تْدَخْلِينْ هالاشياء غرفةْ نُومِيْ.. قاعد آشوفْ هذا بْوَجْهَكْ، بْتَصفيفة شَعْرِكْ.. بْفَساتينك.. بْكلامِك.. لِعْنوْ دارِكْ صار بِيتيْ مِثِلْ الشارع.. مالَهْ أَيْ حرِمَةْ.. الناس تِدِشْ وتطلِعْ من دون استئذان.. آنا ما آعرف اللّي يِدِشُّون ويْطِلْعُون.. آنا صِرْتْ غريب.. . غريب حتى في بِيتِيْ.. . ومع زوجتي.. وِينْ آفّرْ.. وين آروح». (9)

ولعل من الواضح أن الكاتب يدفع بوليد لأن يكون نموذجا لحيرة البرجوازية الصغيرة في مجتمع الكويت والخليج العربي، ولاغترابها أيضا عن الواقع الذي ينقمع فيه صوت العقل، في وسط ضجيج «الاستعراض». وهذا النموذج عادة ما يكون ضحية لطرفين في اغترابه، «الواقع الاستعراضي» الذي لا يستطيع اللحاق بركبه، لأنه لا يقر به غالبا، ولا يمتلك صفاته. والفردية الناقصة التي لم تنل حق المشاركة في التغيير. وبينما يدفع الطرف الأول إلى التبرم، يدفع الثاني إلى التضاؤل والانكفاء، فيكون الاغتراب مزيجا من هذين الحاصلين، اللذين وقفنا على وجودهما

في الاستدلال السابق بحوار «وليد».

وقد اعتملت دوافع الخاتمة المسرحية بتشخيص الاغتراب في بطلها، من خلال طرفيه المشار إليهما، وهو ما لم ترق إليه دوافع الخاتمة، في مسرحية «لمن القرار الأخير». ذلك أن وليدا-مع انفجار مشاعر اغترابه، واستفحال القلق الذي دفعته إليه زوجته-يقرر ضرورة الفصل في هذه القضية، فإما ألا يستمر التباين بينهما، كنموذجين متصارعين. وإما أن يهددها بالطلاق.. ويتمكن من ردعها بهذا الموقف الذي جمع المبررات الكافية لاستغفارها، وقولها: «فعلا أنا سبّبت لك ضيق وإزعاج.. آنا طول هالوقت ضايعة.. وللحين آحس آني ضايعة..».

ورغم هذا الإقرار الصريح بكون ثريا مضيعة الأهداف، فإنها لا تكاد تنهي عباراتها المتعهدة بالارتداع، والالتزام بأهداف زوجها، حتى تنكث ذلك باستجابتها لإحدى الحفلات التي دعيت إليها، في حوار مع صديقتها في نهاية المشهد الختامي، تاركة زوجها وليدا في منتصف السلم، وقد جلس ينظر إليها بإعياء. ومثل هذه الخاتمة تستجيب-تماما-لما في اغتراب «وليد» من تبرم رغبته بحسم التباين، ومن تضاؤل وانكفاء، دلّ عليهما اليأس والإعياء في اللمسات النهائية لصورة «وليد» على المسرح. ولعل في جلسته تلك، عند منتصف السلّم، إشارة بليغة إلى معاني الانقسام.. والتوزع.. والحيرة التي يبلغها بطل المسرحية.

إن وليدا في الدرجة الرابعة، يتموضع في أبزغ النماذج الواقعية، التي صاغتها تجربة عبد العزيز السريع على المسرح بعد أن صقلته الدوافع السيكولوجية، فهو أقلّ مثالية من «داود» في مسرحية «الجوع» وأكثر ثورية من «يوسف» في «عنده شهادة». إنه البطل الوحيد الذي ينفرد في دراما الأسرة المتغيرة بحوار متصل، يلهج بأفكار ديموقراطية لم تحسن زوجته «ثريا» استغلالها، من أجل تدعيم استقلال البنية الاجتماعية الجديدة للأسرة. وهو البطل المسرحي الوحيد، الذي ينزف قلقا من الفردية التي منحها لزوجته، دون أن يتراجع عنها.

ولعل «وليدا» هو البطل المسرحي الوحيد، أيضا الذي ظل طوال المسرحية في حوار متصل مع ذاته، واستبار مستمر مع أفكاره. إنه يناقش نفسه، ويتلقى من أرضيتها دوافعه السيكولوجية، ويناقش المحيطين به، ويتلقى من

أرضيتهم دوافعه الطبيعية. ومن أجل ذلك فإنه من أبطال دراما الأسرة المتغيرة القلائل الذين يمثلون مضمونا صادقا، ومتميزا لحوار مسرحي، يتوزع بين الأسلوب العادي في إدارة الحوار، وبين المونولوج الداخلي. ويفتح الكاتب مشاهد المواجهة بين «وليد» و «ثريا» في بعض المواقف فوق جبهتي هذا الحوار. فيبدو وكأنه يسجل حوارا، وصراعا بين الوعي عند كل منهما.. وحوارا، وصراعا بين اللاوعي عند كل منهما.

لقد أنضج عبد العزيز السريع جميع خصائصه المسرحية في مسرحية «الدرجة الرابعة». فاستقرت له فيها جميع الوسائل المسرحية، التي تفجر الأرضية العادية للمشكلة، وتجعل البطل المسرحي فوقها على حافة الانهيار.[10] كما استقرت له الوسائل المسرحية التي تزيح عن أبطاله كوابت الوعي، أو التي تكفل تعايشا سلميا بين مسرحية الأفكار، ومسرحية الفعل، أو التي تمزج بين فردية البطل المسرحي، ونمطيته. وتجعل الخط الفاصل بينهما من الدقة بحيث لا يمكن إدراكه بسهولة.

ولم يخرج الكاتب في جميع الوسائل المسرحية التي يؤصلها عن الهدف الجوهري، وهو البحث عن الاستقرار للقالب المسرحي، الذي يستوعب معطيات الأسرة المتغيرة برؤية واقعية. والحق أن تنقيبات عبد العزيز السّريع في الأرضية الدرامية لهذا القالب، تحفر اتجاها واقعيا بارزا، لا تزال التجربة المسرحية ترفد منه، في كثير من الأعمال المسرحية[11]، ولكنها لم تنضج لدى تجارب أصحابها بعد، كما نضجت لدى عبد العزيز السّريع.

٩ خيال الرؤية المسرحية الجديدة من التطوّر الاجتماعي للأسرة

لقد استقطبت سنوات العقد السادس من هذا القرن أكثر الجهود المؤصلة للخصائص المسرحية في دراما الأسرة المتغيرة. فما إن تمض خاتمة هذا العقد، حتى تكون تلك الدراما، قد أسست لها الكثير من تقاليد المسرحية الاجتماعية، وقد رأينا فيما مضى من الدراسة في هذا الباب عمق الصلة بين نموذج تلك التقاليد، ونموذج التغير البنائي في الأسرة. كما تدل دراستنا لمسرحيات صقر الرشود وعبد العزيز السريع على أن وراء تلك الصلة انشغالا أساسيا للقوى الخلاقة،-سواء لدى هذين الكاتبين، أو لدى غيرهما-بأكبر عمليات التمثل الاجتماعي، التي صحبت التغيرات البنوية في هيكل الأسرة. ذلك أن شتى الموضوعات التي تولّيها الجهود المسرحية في الستينات بالتركيز والعناية، إنما تجعل الكاتب المسرحي مفتونا بمواجهة التغير. وهو إنما يستمد هذا الافتتان من وجود الإحساس الشعبي العارم بدينامية التغير. حيث لم يعد هذا الإحساس

مقصورا على فئة «محدثة» تنطلق من هموم تحديث البلاد. ولا مقصورا على طبقة تقف فوق أرضية الحراك الاجتماعي، لتركب موجات رمالها المتحركة. وإنما أصبح هذا الإحساس ممزوجا بالإيقاع الشامل في الحياة الاجتماعية.

إن الإنسان العادي في أي موقع من مواقع تلك الحياة يقر بدخوله في دينامية التغير، سواء كان متضامنا معها أو متألبا عليها. ويردّد إحساسه بهذه الدينامية في أمثال شعبية، يتردد استخدامها في مسرحيات صقر الرشود، وعبد العزيز السريع بصورة ملحوظة. لأنها تكشف عن ذلك الموقف المنقسم للإنسان العادي. إنه حين يكون متقبلا للغير يقول « : كِلْ وَقْتٍ ما يِسْتِحِيْ مِنْ وَقْتِهْ.» يقول « : الأوَّلْ تحَوّلْ.» وحين يكون متألبا عليه يقول « : اللّى مَالَهْ أوّلْ مَالَهْ تَالِيْ»، أو «اللّى مَالَهْ عتيقْ مَالَهْ يِديِدْ»، أو «عَتيجْ الصّوف ولا جِدِيدْ البْرِيسَمْ».

ويمارس الإنسان العادي هذا الانقسام في حياته الاجتماعية، وفي طريقة تقبله للمعايير، بحيث إنه لم يعد ممكنا التنبؤ بأحكامه، وتصرفاته، لأن الشك بدأ يقتحم تقاليده بشراسة لا هوادة فيها. وليس مبالغة في القول بأن «خالدا» في مسرحية «تقاليد»، الذي حمل لواء الشك في تقاليد الأسرة ذات الامتداد القبلي، ما كان إلا بطلا يستمد قوته، وصلابته من الجذور الشعبية للانقسام. فالمجتمع الذي ينحدر منه، يردد أصداء المثل الشعبي« : حَلاة الثُوبْ رِقْعِتْه مِنّهْ وفيهْ»، داعيا لترسيخ القيم القرابية بالزواج من الأقارب. كما يردد أصداء المثل الشعبي: «رُوحْ بْعِيدْ وْتَعال سَالمْ»، لاهجا بالشك. في تلك القيم نفسها. وإذن فإننا لم نكن نتوقع للمسرحية في مجتمع الخليج العربي سواء في قالبها الهزلي، أو في تشكيلها لدراما الأسرة، أو في بنائها الدرامي لنماذج السلطة القهرية، إلا أن تمتطي دينامية الانقسام، لتبسط أرضيتها المسرحية فوق مضمون التغير بمختلف اتجاهاته.

ولن يتعذر علينا بعد دراسة الجهود المسرحية في الستينات عند كل من صقر الرشود وعبد العزيز السريع أن نقول: بأن هذين الكاتبين توجها بالقالب المسرحي في دراما الأسرة المتغيرة توجها منفتحا، لا يقرّ بالثبات والجمود. وكان انفتاح مفاهيمهما المسرحية وراء انفرادهما بين سائر كتاب المسرحية المحلية بظاهرة إعادة كتابة النص المسرحي، ومراجعته، بعد مرور

فترة من الزمن.

ولا شك في أن أعظم ما يكفله تفتح مفاهيم التجربة المسرحية عند الرشود والسّريع هو استعدادهما للنضج، وسعيهما للتطور، والاستبار في تجريب الوسائل المسرحية. إن التغير في تجربتهما المسرحية هو الفعل المسرحي، بلحظاته التاريخية اللاهبة الحرارة، وبقواه المشدودة في جميع اتجاهات الزمان والمكان، وقد كشفت دراستنا فيما مضى الأبعاد المختلفة التي توغلت فيها أعمال كل منهما، سواء في استبرار حتمية التغير، أو في التعرية التدريجية لمساوئه، أو في التنبؤ والتخطيط لمستقبله. ومن الحق لنا أن نتساءل بعد الآن.. . إلى أين تتجه تجربة هذين الكاتبين مع المسرح.. ؟

إن دينامية التغير في أي مجتمع من المجتمعات عملية مستمرة، لا توقف فيها، ولا نكوص. وربما اكتسبت بعض الحقائق الاجتماعية، أو الميتافيزيقية صبغة الخلود، ولكنها أمام مرأى التغير لا بد من أن تكتسب تشكيلتها، وخصوصيتها المرتبطة باللحظة التاريخية التي تحتشد بها دينامية التغير، في زمان ما.. . ومكان ما... والمسرح هو صيغة التعبير عن هذه اللحظة، لأنه القادر على احتواء ما فيها من إجمال وكثافة. ولأنه النموذج الديمقراطي في الإبداع القادر على إطلاق تلك اللحظة من عقال الجمود «التاريخي»، وثبات النمط «الاجتماعي». ومن ثم فإن هذا المسرح هو الذي يتلقى-دون غيره-ضربات التغير بالعناق، لا بالتضاد. لأنه يتغذى بمادتها الحيوية، ويتمثلها في بنيته، تمثلا تلقائيا. ولعلنا قد أدركنا ذلك بوضوح من خلال ما مضى من هذه الدراسة. ذلك أن التجربة المسرحية في الكويت والخليج العربي أنفقت وجودها الكامل في الستينات من أجل أن تكون تمثيلا عالي الكثافة للتغيرات البنيوية في المجتمع، والأسرة. وهو تمثيل لم يسلك طريق الحياد، بل جعل أبزغ مواقفه تعتمد الانحياز المتطرف لحتمية التغير العقلاني، والشوق المستمر لامتلاك الإرادة الفردية الواعية.

وظلت دراما الأسرة المتغيرة في جميع تقلباتها، خروجا على قانون الثبات، ونضالا من أجل دينامية خلاقة، لا تتكهن بمصائر التغير في حياة القوى الاجتماعية فحسب، وإنما تتنبأ بها على وجه اليقين. ومن ثم فقد تضامنت دراما الأسرة المتغيرة في الستينات مع فكرة المعارضة الشديدة للنظام الاجتماعي والسياسي. إن هذه الدراما تزعزع جميع الحجج

والبراهين التي تبرّر استتباب السلطة-بمعناها المطلق-في يد الطبقة التجارية، القبلية، وتطيح بمعايير نظامها الاجتماعي من خلال إطاحتها بمعايير نظام الأسرة التقليدي، رغم أن الحركة الوطنية في هذه الفترة تحولت إلى مجرّد كتلة معارضة «داخل مجلس الأمة»، تقر بشرعية السلطة، وتتعاون معها-بسبب أقليتها-في إضفاء الطابع الديمقراطي، لكل ما يصدر عنها من أحكام، وقوانين. وتتبع في معارضتها نهجا إصلاحيا يرمي إلى تحقيق ما يمكن تحقيقه من مكاسب وطنية.

وليس من المبالغة القول إن المسرح في سنوات العقد السادس، دلّ على مضمون التفتح العقلاني، أكثر مما دلّت عليه لهجة برامج عمل المعارضة في المجلس النيابي (منذ مجلس عام 1963). لأن هذا المسرح يلهج بتكثيف التجربة الحقيقية للمعارضة في حركة القوى الاجتماعية، فيستتبت وجودها من جذور رومانسية (منيرة في المخلب الكبير)، أو واقعية (مرزوق في الطين)، أو مثالية (داود في الجوع)، أو فردية (وليد في الدرجة الرابعة). وليس هذا فحسب، بل إن التجربة المسرحية تمضي في تمثيل التغيرات البنيوية بمواقف طليعية، ورؤى عقلانية، كما أفصحت عن ذلك مسرحيات صقر الرشود وعبد العزيز السريع وسعد الفرج.

ولا تكاد تطل آفاق السبعينات حتى يتجه الكثير من مظاهر اللاعقلانية في التغير إلى عمق أشد ضراوة. فقد ازداد تحكم النظام الاقتصادي، الذي يستخدم الثروة في أغراض الاستهلاك ووجدت تلك الظواهر عمقها، وتحكمها تحت مظلة التطور الاقتصادي، ففي هذه الفترة خرجت الصورة الواضحة لـ «مجتمع الرفاهية» من بين الازدهار الاقتصادي الهائل لعدد قليل من السكان، وأصبحت هذه الصورة تغشى جنون اللاعقلانية، بلمساتها الرقيقة، وذرائعها الديمقراطية. وتتلازم الصورة السابقة مع فراغ الساحة من وجود التنظيمات السياسة الرائدة.

كما تتلازم صورة مجتمع الرفاهية مع الكثير من الظواهر السلبية، والمصاحبة للسلوك الفردي. فالمجتمع الذي يضج بأغراض الاستهلاك جعل الفرد مقيدا، يستجيب لصالح الفردية، وينفر من مصالح الجموع. أما الطبقات الاجتماعية، فقد ازدادت انغلاقا رغم ادعاء الرفاهية للجميع. وآية ذلك أن الطبقات ذات النفوذ الاجتماعي، لا تتنازل عن التقاليد الجامدة،

والمعايير المتخلفة. رغم أنها تقود خدمات التنمية. و«تستعرض أفكار التحديث. لأنها تحتفظ عن طريق تلك المعايير، بوجودها الراسخ في سلطة النظام الاجتماعي، وتستغل-من ناحية أخرى-سيطرتها على بعض الظواهر السلبية كـ «الواسطة»، والتطبيق الجزئي للقوانين، بأن تجيز لنفسها ما يمنعه القانون، أو تمنع على غيرها ما يجيزه القانون أيضا.

إذن فإن مؤشرات التطور الاجتماعي في السبعينات لم تخل من الضربات القوية الباعثة للحراك الاجتماعي، والمتوغلة بالتغيرات البنائية في الأسرة نحو اتجاهات أكثر عمقا. فقد ازداد تدهور الماضي أمام استعراض التطور المادي، واضمحل الجانب الإنساني في التغير، وركب الجميع موجة الرفاهية المصطنعة، وفي أعقاب ذلك كله، وجدت دراما الأسرة المتغيرة الظرف المناسب لإجمال مضمون «اللحظة التاريخية»، ولتكثيفها في بنية درامية، تخضع لتطور نمطي، يأتي على الكثير من خصائصها المسرحية بحجم أكبر، وانفتاح أعمق، وخيال أوسع.

وإذا كان التطور النمطي في دراما الأسرة المتغيرة محمولا بمضمون اللحظة التاريخية للتطور الاجتماعي في السبعينات، فإن له في سياق التجربة المسرحية، عاملين أساسيين يحملان تطور الدراما الاجتماعية نحو تحقيق مكاسب فنية، محققة. وهما: وضوح شخصية المخرج، وقيام تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي. ولكل من هذين العاملين بذوره المنغمسة في مؤشرات التطور الاجتماعي. أما وضوح شخصية المخرج فتعني بالنسبة لنا تحريرا لخشبة المسرح، وتقديما لأهمية العرض على أهمية النص، وإشباعا لرغبة القيادة ضد الخضوع، ولرغبة العمل ضد القعود. وتعني بالنسبة لنا وعيا بأن للمسرح لغة مندمجة في الحيّز المكاني للعرض. ودعوة لمشاركة وعي الجموع المقبلة عليه، وتشكيلا بديلا للتظاهر، أو لمهرجان العقلانية الغائبة.

وقد تحددت في السبعينات الملامح الأساسية لأكثر من تجربة في الإخراج المسرحي، نجدها في أعمال حسين الصالح الحداد، وعبد الرحمن الضويحي، وعبد الأمير مطر وغيرهم. ولكنها لم تكن بالوضوح الذي نعنيه لشخصية المخرج. لأن ملامحها لم تخرج سوى من ثوب المؤلف نفسه، بسبب اعتمادها على فكرة التنفيذ الأمين لتفاصيل النص المسرحي،

ولتوجيهاته المكتوبة. أما التجربة التي دلّت على وضوح شخصية المخرج حقا، فهي تجربة صقر الرشود. لأنه خرج عن الرؤية «التنفيذية» المندمجة في النص إلى رؤية، تعتمد على التفسير، وتوقن بضرورة استيعاب الحيز المكاني لديناميات الخيال. وهذه رؤية كفيلة بقلب الشروط التقليدية للعرض المسرحي، وخلخلة الوجود السائد للوسائل المسرحية القائمة في الغرفة العائلية المغلقة.

ونعتقد أن وضوح شخصية المخرج ضرورة قصوى لوضوح التجربة المسرحية في أي مجتمع من المجتمعات، لأنه ينقلها من مرحلة الافتتان بالإبهار الأدبي، إلى مرحلة الافتتان بالإبهار التشكيلي للحيّز المكان. بل إن الطاقة المسرحية لا تتحرر إلا بمقدار «ما يصبح الإخراج المسرحي فنا ينفصل فيه الحيزّ المسرحي عن العلبة المغلقة، ويفتح للإنسان مجال أعمال متعددة، كما ينشأ فيه الزمان والمكان عن تركيب جمالي مقصود [1]».

وتعنى تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي بالنسبة للحركة المسرحية في الخليج العربي، ذلك اللقاء المتميز، الذي تم بين عبد العزيز السريّع كاتبا، وصقر الرشود كاتبا ومخرجا في ثلاثة أعمال مسرحية هي: «4، 3، 2، 1 بم»، «وشياطين ليلة الجمعة»، «بحمدون المحطة». وستكون هذه المسرحيات الثلاث مع آخر المسرحيات التي كتبها عبد العزيز السريع منفردا وهي «ضاع الديك»، موضع البحث في تطور الرؤية المسرحية لدراما الأسرة المتغيرة، وفي مرادفة صيغها، وتقنياتها الدرامية مع حركة التغير في فترة السبعينات.

إن ما يميّز اللقاء بين عبد العزيز السريّع وصقر الرشود في تأليف مسرحي مشترك يمكن الاهتداء إليه في أكثر من جانب، فهناك العنصر المسرحي المحض المتحقق من الاندماج بين وضوح شخصية الكاتب (السريّع) ووضوح شخصية المخرج (الرشود). وهناك الظرف المسرحي المناسب، الذي جعل تجربتهما المسرحية المشتركة استقطابا دقيقا، لتفتح مسرحي مشترك بينهما، وخلاصة جوهرية لخبرتهما الفنية مع المسرح، وتركيبا انتقائيا لمفاهيمهما، وأفكارهما المتحررة. وكأن تجربتهما المشتركة بمثابة اندماج لخبرتهما المسرحية، المنفردة في الستينات عند ملتقى حيوّي لا نزاع في أهميته بالنسبة لتطور العمل المسرحي في أي مجتمع. وهو ملتقى السيطرة

الإرادية على إمكانات الطاقة المسرحية.

وأخيرا فإن هناك جدلية درامية دقيقة، تحققها تجربة اشتراك الرشود والسريّع في التأليف المسرحي. وذلك أنها تجمع بين مزاجين متناقضين، يستولد الاحتكاك بينهما الحساسية الدرامية المغايرة. ففي شخصية صقر الرشود رغبة جامحة للكشف عن الجانب الإجراميّ، وغير العادي انعكست في شخصياته التي عرضنا لها فيما مضى من الدراسة. فقد كان من الصعب على شخصياته أن تخوض في الانقسام في عواطفها، أو أن تسلك سلوكا عاديا مألوفا. وفي شخصية عبد العزيز السريّع رغبة حيادية للتفاعل القوي مع الجانب الإيجابي، والعادي. انعكست في شخصياته المسرحية التي عرضنا لها من قبل، فجاءت شخصياته-غالبا-بعيدة عن التطرف، تتفاعل مع جميع احتمالات الواقع، ومطالبه المألوفة. ومن ثم فإنها غالبا ما تخوض في تجارب الانقسام، والحيرة.

وينعكس اختلاف هذين المزاجين في بنيتهما الدرامية، فقد كانت حبكة الفعل المسرحي في أغلب مسرحيات الرشود، تعتمد على ردود الأفعال، بأن تكون الشخصية في حالة وصف غالب، لما حدث لها، واستدعاء ظاهر للبلاغة الرومانسية في حوارها. لأنها ضحايا ملفوظة، ومبعدة عن المشاركة في التغيير، ومعزولة في لحظات واقعة بعد الفعل. بينما حبكة الفعل المسرحي في أغلب مسرحيات السريّع تعتمد على أفعال راهنة تقوم بتحديد حركة الشخصية، وضبط سلوكها، واستدعاء حوارها العادي، ومشاركتها في التعبير، فلا تكون ضحايا، بمقدار ما تكون مضحية، لأنها تندمج في فعل تصنعه بنفسها.

وعندما ينضم المزاجان المتناقضان في تألق مسرحي مشترك تضاف لدراما الأسرة المتغيرة في السبعينات جدلية درامية، مستمدة من جدلية الواقع الاجتماعي المتطور في هذه الفترة. ففي الأعمال المسرحية التي اشترك الرشود والسريّع في كتابتها تتضح الغلبة للخيال ضد الواقع، وغير العادي ضد العادي، والتطرف ضد الحياد، والإنساني ضد اللاإنساني. وهذه أهداف عزيزة على نفس صقر الرشود. وتتضح في نفس الوقت غلبة التفتح ضد الانغلاق، والاعتدال ضد الجمود المتراضي، والإقناع ضد الإقحام، والمشاركة ضد الاستلاب، والفعل ضد ردود الفعل، وهذه أهداف

عزيزة على نفس عبد العزيز السريّع.

إذن فإن التميّز الذي تأتي به تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي، لا يمكن مغادرته، دون تنقيب في مؤثراته الإرادية التي تستبق خصائص مسرحية جديدة لدراما الأسرة المتغيرة. ويستدعي هذا التنقيب، مهمة الوقوف عند أوجه الرؤية المسرحية في تجربة عبد العزيز السريّع المنفردة بكتابته لمسرحية«ضاع الديك» في عام 1972، أو المشتركة مع صقر الرشود في مسرحيات: «4، 3، 2، 1 بم»، و «شياطين ليلة الجمعة» و «بحمدون المحطة». وسنتمثل في هذه الأعمال المسرحية ثلاثة أوجه، انفتحت عليها الرؤية المسرحية في السبعينات، وتمثلت في وسائلها الفنية استهلالا قويا، يصف على وجه الدقة إمكانات التطور المسرحي، الإرادي للتجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي.

وتكاد الجهات التي سنعرض لها ترتبط بخاصية درامية مشتركة بين المسرحيات المذكورة، تدل على يقين الكاتبين في سعيهما نحو تخليص العمل المسرحي من الثقة التامة بالواقع المتدهور. وهي أن تفاصيل العالم الدرامي لا ينبغي تشييدها من التفاصيل الواقعية المباشرة، وإمكاناتها القصوى في التحقق، والوقوع، وإنما ينبغي تشييدها فوق واقع درامي مستقل، يلعب الخيال فيها دورا أساسيا، كما سنتبين ذلك في أوجه الرؤية المسرحية التالية.

أولا: الخيالي ضد التقليدي:

يخرج عبد العزيز السريّع في آخر المسرحيات التي كتبها منفردا وهي «ضاع الديك» [2] عن خريطة الأرضية الدرامية العادية في مسرحياته السابقة ويختار بدلا منها وجهة أقرب إلى مستويات الخيال. والوظيفة الأساسية التي يبني عليها الكاتب هذه الوجهة هي أن تكون بمثابة الصدمة العنيفة للمعايير المغلقة في شبكة علاقات الأسرة فكل ما سيبدو في العقدة الدرامية لهذه المسرحية من خيال، إنما يوظفه الكاتب لأن يكون نقيضا للمجتمع التقليدي ورغم أن مواجهة كهذه توحي بالفصل بين الخيال والواقع إلا أن الكاتب لم يشأ ذلك على الإطلاق. فقد كان هدفه أن ينتزع الخيال من الواقع ليحوله إلى قذيفة ترتد إلى نحو الواقع المتلبد بالتقاليد المختلفة.

ويتضح عنصر الخيال في مسرحية «ضاع الديك» في أن الكاتب يفاجئ الأسرة الكويتية بابن يحمل جواز سفر إنجليزي، يقتحم حياتها المألوفة، المستقرّة بما يثير في داخلها التصدع، والانهيار. وينحدر هذا الابن من صلب الأب في تلك الأسرة. ففي الماضي عندما كان الأب يعمل في البحر، مسافرا إلى الهند، اضطرته غربة السفر إلى الزواج من امرأة هندية، ورجع إلى الكويت دون أن يخبر زوجته بذلك، ثم تكرر سفره إلى الهند، فطلق زوجته الهندية في إحدى المرات، وهاجرت هذه الزوجة إلى إنجلترا، بعد أن أنجبت منه ولدا، سمته «يوسف.» وأصبح إنجليزيا بحكم البيئة التي نشأ فيها منه أن يعلم الأب عنه شيئا. ثم كبر «يوسف» وأدرك بأنه من أب كويتي، فقرر الذهاب إليه. ومن ثم تستقبل الأسرة الكويتية ابنها الإنجليزي في أجواء مليئة بالحدب عليه، والحذر منه.

وليس من الصعوبة أن ندرك، أن الكاتب إنما ينشئ عالمه الدرامي في هذه المسرحية من الصلة غير المألوفة بين «يوسف»، وأسرته. فبمقدار ما ينتزع لتلك الصلة من المواقف الكوميدية التي تصل إلى درجة التطرف الهزلي، ينتزع لها المواقف الصدامية المؤسية. ولا تنفصل هذه، عن تلك. لأن القسوة الصدامية التي لا هوادة فيها، ستكون متخفية في ذات المواقف الكوميدية غالبا، فقد كان على «يوسف»أن يتقبل العيش مع الأسرة بنوايا بيضاء، وكان على الأسرة أن تحدب عليه كسائر أبنائها. ولم يخف «يوسف»محاولاته في التكيف مع أسرة لا ينتمي، إطلاقا، إلى بيئتها، لأنه ارتدى «الفترة» و«العقال» وتعلم العربية، والقواعد المرعية في احترام الأب. كما لم تخف الأسرة تقبلها الحادب للابن الإنجليزي. وخاصة الأب، الذي وجد فيه روائح زكية من الماضي.

ورغم مظاهر التكيف والتقبل فإن تلك الصلة غير المألوفة تخفي تحت ستارها «هوّة عميقة» لن تستطيع النوايا الطيبة، أو الحادبة إلا أن تقود إليها بالضرورة. فالكاتب لا يلبث أن يستدرج الأسرة إلى ضرب من «الهوة الثقافية»، مستخدما كل ما يقتدر عليه من قوى التركيز الدرامي الشديد. إنه يدق لخطوات الأسرة نحو تلك الهوة بتفاصيل مشبعة بأجواء الكوميديا دون أن تخفي نذرها المتجهمة. ولا بأس بتلك التفاصيل لأنها تعد الأسرة لثلاث خطوات متلاحقة، ففي البداية يرغب «يوسف»عن طعام الأسرة،

ويطلب لحم خنزير أمام الأب، الذي يرد عليه غاضبا: «أَعَقْبٌ.. . وأخْس... لا يا الخسيس.. خِنْزِير يا خنزير... لِعْنبوُ دارك هذا حَرام.. . حَرام.. . زَقّومٌ ياللّي ما تخاف من الله..» ثم تكتشف الأم بعد ذلك أن «يوسف» يستضيف بعض الإنجليزيات المقيمات في منطقة «الأحمدي»[3] فتبلغ الأب، وتثور ثائرته، ويحاول أن ينصحه بأن هذا التصرف يطعن في تقاليد الأسرة، ولا يقتنع «يوسف» بذلك، فيدفعه الأب للخروج من البيت، والإقامة في منطقة «الأحمدي».

وتأتي الخطوة الثالثة التي تهوى الأسرة بعدها في أعمق حالات الانهيار، عندما يخرج «يوسف» مع ابنة عمه «سوسو» في إحدى سهرات العبث دون أن يعلم بأن أخاه «سالم» يحبها، ويعد للزواج منها قريبا. وتتجمع في هذه الخطوة أبلغ الضربات الموجهة للأسرة الأبوية، التي تضرب التقاليد حولها هوة تعزلها عن التطور.

وتمضي آثار الصدمة في تسلسل درامي محكم، فقد بدأت بالأخت فاطمة التي تلقتها بدهشة، غادرتها بسرعة إلى نضال مستميت في سبيل احتواء آثارها بأخف الأضرار. ثم انتقلت إلى «سالم» فأخفقت بمثله وصدعتها... وأخيرا ترتطم تلك الصدمة برأسي الأب «يوسف» والعم «بو عبد الله» (والد سوسو)، فتصهر مفاهيمهما، وتفترس ما يتمسكان به من شرف، وتقاليد للأسرة. ويحاولان ترقيع الفضيحة بتزويج «يوسف» من «سوسو.» فتعد الأسرة نفسها لزواج لم تحسب حسابه، ولكنها تفاجأ بما يعيد إليها الدوار السابق للصدمة. فقد سافر «يوسف» من حيث أتى، وترك لأخيه «سالم» بضع كلمات يقول فيه « : آسف آنا مضطر آسافر لأني ما آرغب في الزواج.. .» أما الأب والعم فقد قصم يوسف ظهريهما، وتركهما يدوران على خشبة المسرح، ويرسمان بحركتهما في خاتمة المسرحية دوائر يتجمع فيها حطام المعايير والتقاليد، ولا تكون أمامهما أي فرصة تشع بخروجهما منها، كما لا تدع للمتلقي أي فرصة لانتزاع موقف يسنح بانفتاحها..

إن خيال الكاتب في هذه المسرحية لا يغادر الرؤية المسرحية المقصودة بوعي وإرادة. وهي أن يكون-أي الخيال-تخطيطا دراميا محكما يواجه الأسرة الأبوية المغلقة بطريق مسدود، رسمه مشهد الخاتمة المسرحية بعناية فائقة،

سواء من حيث تطرف الاستجابة للفعل (سفر يوسف) أو من حيث التحدي السافر لتقاليد الأسرة. وليس هناك أبلغ في التبشير بسقوط هذه التقاليد من تركها في مهب الريح، وجعل مصيرها مقررا بخيال محتوم، منفسح أمام بصيرتنا كالمدى. وهو ما بلغته خاتمة المسرحية، حقا، عندما تركت مصير الأسرة في موقف زاخر بمعاني البداية، يختصر التفاصيل إلى حد الاقتضاب. لأن المهمة التي اقتحمها خيال الكاتب، تستنفذ أغراضها، وتحقق أهدافها الفاصلة، عندما تصل إلى تجسيد معنى البداية المختصرة من التفاصيل.

ولا نزاع في أن إصابة الكاتب لهدفه، وهو الحكم بسقوط الأسرة الأبوية، محمولة بمقدرته على التحكم الإرادي في الخيال الدرامي. فالشخصيات لا تتلقى ردود أفعال عشوائية، وإنما تقع في قلب الفعل الدرامي، فتتحرك مع حركته بدقة شديدة، وربما كان من الصعب أن نجد في التجربة المسرحية تشكيلا مسرحيا للعقدة، ترتبط تفاصيله الصغيرة والكبيرة بقلب الفعل المسرحي، كما نجده في مسرحية «ضاع الديك»، فحوار جميع الشخصيات، ومواقفها، ومفاهيمها يستغرق وجوده الكامل حول علاقة الأسرة الكويتية بابنها الإنجليزي، سواء كانت مبنية على التقبل، أو الرفض. ويدل ذلك على أن كلا من الخيال، والإرادة الواعية يتم لهما الحضور المستمر في كافة التفاصيل، من أجل الإمساك لأقوى مشاهد الحكم بسقوط النظام التقليدي في الأسرة المتغيرة. وقد رأينا منذ قليل كيف أمسكت خاتمة المسرحية بمشهد من هذا القبيل، كما لم تمسك به أي مسرحية أخرى في تاريخ التجربة المسرحية.

لقد أنشب خيال العقدة الدرامية وجوده في «ضاع الديك»منذ الماضي البعيد في حياة الأب، لأن «يوسف»إنما ينحدر إلى الأسرة من زواج قديم، ظل الأب يخفيه عن زوجته، وأولاده إلى أن امتثل الماضي في مرأى الأسرة بظهور «يوسف»في حياتها . ورغم أن هذه التقنية تحمل وجه شبه بتقنيات إبسن الدرامية، وخاصة في مسرحيات كـ«بيت الدمية» و «حورية البحر» و «هيدا جابر» و «البطة البرية»، إلا أن اختلافا ظاهرا يباعد عبد العزيز السريع عن التأثر بطريقة استخدام إبسن للماضي في الصيغة الدرامية. فالماضي في «ضاع الديك»لا يتخذ منه الكاتب وسيلة لإصدار الحكم، أو

لمطاردة الشخصيات بمصير محتوم، كما يفعل إبسن، وإنما يتخذ منه وسيلة فنية محضة، تجعل من الخيال واقعا خلوا من الفنتزة المجردة. فهو أداة استبرار للخيال، وحيلة تقارب بينه وبين الواقع.

أما الحكم بضرورة سقوط الأسرة الأبوية المغلقة في هذه المسرحية فلا علاقة له إطلاقا بالماضي، لأنه يصدر عن مسببات إحدى مشاكل التغير البنائي في الأسرة، وهي مشكلة الهوّة الثقافية. ذلك أن التطور السريع في الجانب المادي من حياة الأسرة يتناقض بحدة مع تخلف المفاهيم، وجمود المعايير في بنيتها الاجتماعية. ومن ثم فقد كان الزجّ بوجود شخصية «يوسف»في أي أسرة «ضاع الديك»وسيلة مسرحية فذة تستبر جانبا لم يتغير في الأسرة، وهو تخلفها الثقافي الشديد.

ثانيا: الفنتزة ضد الفنتزة:

تزداد عدم ثقة عبد العزيز السريّع وصقر الرشود في محاكاة الواقع الاجتماعي وضوحا عندما يكتبان معا مسرحية «4 ,3 ,2 ,1 بم»، التي أخرجها صقر الرشود في يناير ,1972 ، ذلك أنهما يتجردان فيها من المحاكاة المباشرة للتفاصيل الواقعية. وكأنهما ينظران إلى هذه الفكرة على أنها تستجلب الوقوع في براثن الواقع، وخداعات مجتمع الرفاهية. وكانت وسيلتهما المسرحية في هذه الفكرة اللجوء إلى الفانتازيا، أو الخيال اللاعقلاني.

ويختلف هذا الخيال اختلافا ظاهرا عن الخيال في «ضاع الديك»، لأنه لا يكتسب صفة العقلانية، كما رأينا فيما مضى، ولا يهدف إلى المقاربة بينه وبين الواقع. وإنما يكتسب صفة مناقضة هي صفة اللاعقلانية، من أجل وظيفة مختلفة أيضا، وهي أن يكون الخيال اللاعقلاني صيغة درامية للثورة على الواقع اللاعقلاني.

وقد سبقت الكوميديا الهزلية في الستينات إلى تجربة استخدام الفنتازيا في عدة مسرحيات عرضنا لها بالدراسة في الباب الثاني. منها مسرحية «أصبر وتشوف» لعبد الرحمن الضويحي، و«الكويت سنة 2000» لسعد الفرج، و«مفاوضة مع الشيطان» لصالح موسى. ولكن صيغة الفنتازيا في هذه المسرحيات لم تكن تصدر عن حتمية التغير، بقدر ما كانت تصدر عن احتمالات المستقبل، ونذرها المجهولة الباعثة على الخوف. ومن ثم كان

الخيال في نماذج الكوميديا الاجتماعية الهزلية السابقة. وسيلة تنبؤ واستشراف. لدرجة أن الكاتب الهزلي اتخذ فيها دور «المتكهن»، أو «المحدث» غالبا. في حين أن الخيال اللاعقلاني في مسرحية «4 , 3 , 2 , ابم» ينتظم من أجل كبح جماح اللاعقلانية في الواقع الراهن، وبناء رؤية عقلانية ترتفع فوق الأنقاض، وتمنح الكاتب جسارة القيام بدور الثائر الاجتماعي، الذي لا يخلو وجدانه من بقايا المثل الرومانسية.

إن المنظومة اللاعقلانية التي تنطلق منها الفنتازيا في «4 , 3 , 2 , ا بم» ترتبط بظاهرة المجتمع بلا جذور. أو الماضي الذي يتلاشى تماما أمام ضربات التطور المادي المتسارع. ذلك أن مجتمع الرفاهية قطع صلته بالماضي. أو قل إنه تبرأ من ذلك الماضي، رغم أنه لا يبتعد عنه كثيرا في حساب الزمن. وليس أدل على ذلك من أن تركة أقرب الأجيال إلى الستينات والسبعينات وهو جيل الآباء، تتحول إلى حقل تراثي، ينظر إليه أبناء السبعينات نظرتهم إلى أي نمط بال، يفقد حيويته، واتصاله بالواقع الراهن.

وقد شهدت الكويت هذه الظاهرة بصورة ملحوظة بعد إعادة تخطيط» مدينة الكويت نفسها، واستحداث المشاريع الديمغرافية الجديدة، التي سحقت آثار الماضي، وأزالت بقايا المباني القديمة، بعد أن أغرى أصحابها بـ «تثمين» مالي باهظ. ولا شك في أن وراء الماضي المتلاشي، والمجتمع بلا جذور هجمة لاعقلانية للتطور، جعلت المجتمع لا يهتدي إلى عافية مستقرة، أو يفوق على صبح مترابط بالأمس. وقد دلت عقدة الفنتازيا في مسرحية «4 , 3 , 2 , ابم» على احتشاد الهجمة اللاعقلانية في سياق التطور الاجتماعي. ففي عام 1945 سقط منزل في حادثة، وتوفيت بداخله أسرة كاملة مكونة من الجد «بوشايع» والأب «شايع»، وزوجته، وابنه «سعود» الذي بلغ الثانية عشرة من عمره. ثم عادت هذه الأسرة إلى الحياة مرة أخرى عام 1971، لتقوم برحلتها في تطور المجتمع الكويتي، بعد أن تم استقرارها في منزل حديث لولديها «سالم»و«مبارك».

ولعل من الواضح أن اختيار عام 1945 له دلالة ظاهرة، ففي هذا العام تم تصدير أول شحنة تجارية من النفط الكويتي، مما يدل على أن أسرة «بوشايع» لم تتصل بوجودها الاجتماعي في مرحلة النفط، والنشاط الاقتصادي الحديث، ولم تلحق بأي بادرة من بوادر هجماته. فهي لم تخرج

من أعماق التاريخ كما خرجت شخصيات أهل الكهف لتوفيق الحكيم، ولا من القرن السابع عشر، كما خرج بطل حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي. وإنما خرجت أسرة «بوشايع» من فترة قريبة العهد بذاكرة «سالم» و «مبارك» و «فضة.» بحيث أن ما يفصل بين هؤلاء الأحفاد الثلاثة، وبين ماضيها القريب، الذي امتثل أمامها فجأة بعودة الجد، والأب، والأم ينحصر في التغير الحضاري المصاحب لظهور النفط. وأيا ما كان الأمر فإن المغزى البليغ في قرب العهد بين موت أسرة «بوشايع»، وحياة أبنيهما «مبارك» و «سالم» يتضح في تعبيره عن حجم التسارع، وفي إجماله للأحكام الحضارية، والإنسانية حول التغير المرحلي، المسؤول عن تدهور العلاقات الاجتماعية، وتفاقم ظواهر الرفاهية وانعدام الأصالة.

إن قرب العهد بين عامي 1945 و1971 مستهدف من الكاتبين بعناية دقيقة. فهو يسمح لهما بخلق عقدة درامية تتشابك فيها تركيبة الفعل المسرحي مع مضمون التغير الاجتماعي، بصورة عضوية، تجعل من الصعب على أي استبصار نقدي أن يقوم بفك الاشتباك بينهما. ونعتقد أن هذه سمة أساسية من سمات دراما الأسرة المتغيرة. فقد مضت دراستنا في الفصول السابقة إلى الوقوف مع ملامح من ذلك القبيل، تشير إلى مدى حضور الظاهرة الاجتماعية في قلب الفعل المسرحي. حيث كانت لهذه الخاصية جذور قوية في مسرحيات صقر الرشود، وعبد العزيز السريع، وسعد الفرج. ولكنها تبلغ درجة عالية من التحقق والوضوح في مسرحية «4، 3، 2، ابم». فالفعل المسرحي لا يغادر سياقها الفانتازي، الذي يرمي إلى محاكاة الفعل بصيغة لاعقلانية، لأنه يقوم بتمثيل المواجهة المباشرة بين الماضي، والراهن.

ومثل هذه المواجهة المفترضة من خيالي الكاتبين لا تسعى إلا إلى تحديد الغياب المفجع للماضي في التغير المتسارع. فقد اقتحمت أسرة «بوشايع» حياة «سالم» و «مبارك» عام 1971 فوجدتها بلا جذور. وشهدت فيها موتا حقيقيا، لا لوجودها الجسدي فحسب، وإنما لوجودها الحضاري. وتمضي المسرحية في تجسيد هذه الرؤية بدقة شديدة في ثماني لوحات مترابطة، ومؤدية كل منها إلى الأخرى. فاللوحة الأولى تحيطنا بالذهول الذي اعترى استقبال «سالم» و«مبارك» و«فضة» لأسرتهما الميتة. والثانية تحيطنا بذهول

المجتمع، وتكالبه على سرقة النظر إلى هذه الأسرة، كما يتكالب زوار المتحف لمشاهدة قطعة أثرية حديثة الاكتشاف. ثم تمضي بقية اللوحات في تركيز المجابهة بين فريق الماضي الميت، المتمثل في أسرة «بوشايع»، وفريق الواقع المتغير، ممثلا في الأحفاد الثلاثة «سالم، مبارك، فضة».

وتتصاعد كثافة تلك المجابهة حول تفجع كل من الفريقين بوجود الآخر، ذلك أن أسرة «بوشايع» تتصل بأحفادها بنفس النمطين الاجتماعي والحضاري، اللذين كانت تعيشهما قبل (25) عاما. فتتبع التوقيت العربي، وتصحو مبكرة لتلتهم إفطارها تمرا وقهوة، وحين يكتشف الجد أن سالما ومباركا يتبعان التوقيت الإنجليزي يقول كالمفجوع: «حتى بالوقت تبعتوهم». ثم يمضي الأب والجد في استعادة أجوائهما القديمة داخل المنزل الحديث فيطردان الخادم والسائق والمزارع الذين يستخدمهم سالم ومبارك في توفير الرفاهية، بينما تستولي الأم على «دار الكيل»، لتسيطر بنفسها على خدمة المنزل، وخلال ذلك يستمر إحساس أسرة بوشايع بالمفارقة الحضارية فيردد الأب: «زين اللي متنا وآنه أبوك المقبرة أحسن من حياتكم هاذي».

وكما يفجع الواقع المتطور أسرة «بوشايع»، يفجع الماضي حياة «سالم ومبارك». وخصوصا حين يصرّ الجد مع الأب على هدم أجزاء من المنزل الحديث، وبناء غرفة من الطين، وحفر «جليب» (قليب) في أرض البيت، وهو ما جعل سالم يقول متبرما:

«كِلّ يُوم اِكُوشَيّ عَتِيقّ... كِلمَا لِنَا نِعْتَقّ.. دَقّ بِرِجْلِه إلاّ غرفة هالطين، وْصَارَتّ.. وإذا بِنسَكِتّ ونخلّيه على كيفه بِيتّنا هذا كلَّه بِيصِيِّر طِيِّن بِهَدّمه، ويَبّنيه من عَتيق.. وكِلّمَا لِنا نِرَدّ ورى..»[4]

إذن فإن هجمة الماضي تجتاح الأسرة المتغيرة، وتستبر الحجم البالغ في تقطع أسبابها بالجذور الأولى. وقد استطاع الخيال الدرامي عند الكاتبين أن يحيل تلك الهجمة إلى افتراس حقيقي لطمأنينة الواقع الرفاهي (نسبة إلى الرفاه). وإنذار ثأري بتفتيته، وقهره على نكوص، يستنطق العطف عليه، أو الرثاء له. فالجد والأب يسرفان في فرض سيطرتهما، واستعادتهما لمظاهر الحياة القديمة، طالما يكتشفان مزيدا من الظواهر الجديدة، التي تعمق اغترابهما عن مجتمع الرفاهية. وترسّخ رغبتهما في التطهر منه بالانعزال، والاحتماء بالماضي. وخصوصا عندما يمدان بصرهما إلى خارج

البيت، ليجدا الكويت بأسرها قد خرجت عن «السور»، ونفضت عنها الطين، وتلاشت الأخلاق الأصيلة، بما تقوم عليه من تساند، وتضامن. وتمزقت العلاقات الاجتماعية بالفردية المتطرفة.

ولا تقف مظاهر الإحباط التي يكتشفها الجد والأب عند هذا الحد بل إنهما يكتشفان في المجتمع المتغير أبشع ظواهر الانحلال الاجتماعي، كظاهرة تعدد الزوجات، وظاهرة المزارع الحديثة التي يتخذها أبناء مجتمع الرفاهية وسيلة لإشباع غرائزهم من غير حدود، أو قيود إنسانية. وكل ذلك يتمثل في مرأى الجد والأب خطرا ساحقا يلوذان بالفرار منه، والاحتماء بالحياة القديمة، فيستعيدانها بإصرار، وعزم، يأتيان على حياة ابنيهما سالم ومبارك بنذر متجهمة. فالأول تهرب زوجته إلى بيت عائلتها، بعد أن نفد صبرها على هجمة الماضي. ثم تطلب الطلاق منه. والثاني تتبرم منه خطيبته التي يكن لها الحب. وكل ذلك يؤكّد لنا على أن خروج أسرة «بوشايع» من ماضي يتسم بالصلابة، والتناقض الشديد مع مجتمع الرفاهية، يمثل خطرا محدقا بهذا المجتمع.

وكما استطاع خيال الكاتبين أن يدفع الأسرة إلى مرحلة دقيقة، وشديدة الخطر. بإثارة الكثير من الدوافع لهجمة الماضي، فقد استطاع ذلك الخيال أن يرد على تلك الهجمة بتخطيط معاكس يوجّه محاكاة الفعل المسرحي للتوصل، في خاتمة المسرحية، إلى فكرتي: الحتمية الطبيعية للتغير، والحتمية الطبيعية لتلاشي صورة الماضي. فقد بدأ «مبارك»، و «سالم»، و«فضة» يعملون على احتواء الجد والأب والأم والأخ الصغير«سعود»، وإغراء ميولهم بوسائل التطور الحديثة. وحين تقف صلابة الجد أمامهم دون تحقيق أغراضهم يلجأون إلى حل غير محمود من الناحية الإنسانية، إذ يتفقون على التخلص من مسؤولية الارتباط بهم. بأن تأوي «فضة» أمها في بيت زوجها. ويأخذوا «سعودا» إلى إحدى الإصلاحيات، ويدفعوا بالأب للعمل حارسا، ويقصدوا بالجد إلى دار العجزة. ويتمكّن«بوشايع» من الإنصات لهذه الخطة المبيتة، ليقوم، من ثم بدعوة ابنه شايع مع زوجته، وابنه سعود، من أجل أن يعودوا جميعا إلى قبورهم أمواتا، وحينئذ ينشق لهم جدار على المسرح، ليخرجوا منه إلى الموت في مشهد رهيب.

وتجتمع في هذه الخاتمة ملامح الهزيمة، والانتصار لكلا الفريقين،

فالماضي ينسحب على مرأى التغير، ويجر أذياله مخذولا، بعد أن لفظه مجتمع الرفاهية، ولكنه بعد أن انتزع منه معنى من معاني النصر. لأنه وجه إليه أعمق الضربات الموجعة. فكشف لنا عن بؤسه الأخلاقي، ودلنا على أنّ وراء تلك الصورة الزاهية للتطور في مجتمع الرفاهية صورة بشعة لوحش كاسر، يبتلع كل ماله صلة بالماضي، ولو كان فيه ما يدل على الأصالة، والإنسانية العميقة. وفي هذه الصورة جوهر اللاعقلانية المذكية للخيال اللاعقلاني. فالمجتمع الرفاهي لا يرفض الماضي رفضا عقلانيا يستنكر ما فيه من جمود، وإنما يرفضه بدون أهداف واضحة، وفي ظرف لاهث وراء التطور. وقد جلى الكاتبان هذا الموقف اللاعقلاني، على لسان «بو مساعد» الشخصية التي أغوتها الرفاهية اللاإنسانية فهو يقول: «كِلّ شَيّء عتيق بِنْتِبَراً مِنّهْ.. بِنَفْتَكْ.. كأنه عِلّة على كُبُودْنَا.. بِنْتَطوّرْ بِنْتَمَنّ.. ولا نَدرِي وِينْ إحنا رايحين ولا شْنَبَيّ».. .

وتنعكس ملامح الهزيمة والانتصار في هجمة التطور أيضا، فقد كان اضطرار الماضي للإياب والموت دلالة على عدم إمكانية منازعته للتطور،خصوصا حين جثم الماضي بوجوده الكامل على الواقع، وأصبح عبئا ثقيلا عليه، لأنه يقيد جدليته، وقوانينه الدينامية. وفي هذه الحالة يوظّف الكاتبان مواقف الكوميديا المشبعة بالضحك، الصادر عن مشاهد المفارقة (عندما تستعيد أسرة «بوشايع» تفاصيل حياتها القديمة) من أجل استظهار الجانب الموجع في جمود الماضي، واستدعاء هزيمته بالضرورة. وعلى الرغم من ذلك فإنّ تلك الخاتمة تهزم الجانب الإنساني في مجتمع الرفاهية، لأنها تسفر عن مغالاة «سالم» و «مبارك»و «فضة»، وتفريطهم الظاهر في عواطفهم الإنسانية، والقرابية نحو الأسرة.

ورغم ما في ملامح الهزيمة والانتصار لكل من «الماضي» من جدلية تقرها النظرية العلمية في التطور، إلا أن الكاتبين لم يخفيا عطفهما الشديد على الماضي، وأشواقهما المبرحة لأخلاقه، وطرائقه السلوكية الأصيلة التي لا تفتقر إلا إلى قدر قليل من التمثل والاستيعاب لكي تصبح سلوكا حضاريا، يتناغم مع موجات التطور. وأيا ما كانت نتائج الموازنة في رؤية «4 ,3 ,2 ,1 ابم» إلى الماضي، فإن مما لاشك فيه أن العناصر الماضية في تلك الرؤية، لا تعدو كونها أثرا من آثار المواجهة الدرامية المتطرفة بين الخيال اللاعقلاني..

. والواقع اللاعقلاني.. وأثرا من آثار الفعل المسرحي المتشابك مع مضمون التغير الاجتماعي.[5]

ولهذه الرؤية نظير سائد في تاريخ المسرح العربي والعالمي، نجد نماذج منها في مشاعر العطف مع لماضي عند نعمان عاشور، وأنطون تشيخوف في بعض مسرحياتهما. ولا تدل هذه المشاعر-في تقديرنا-على رجعية الرؤية حين تصدر من خيال يتأمّل فتك النظام الاجتماعي الصاعد بالنظام الاجتماعي القديم، بقدر ما تدل على عمق الرؤية، وانحيازها الشديد لما هو إنساني، ضد ما هو شيطاني.

ثالثا: استفتاح الرؤية من التفتح المسرحي:

تمضي تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي نحو الوضوح والتفتح، عندما تتحد أهداف عبد العزيز السريّع مع أهداف صقر الرشود في مسعى القضاء على الشكل التقليدي، بوضعهما مسرحيتي «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة.» ولم تستطع الجذور الكلاسيكية في ثقافة صقر الرشود المسرحية بوجه خاص الحيلولة دون أن يحقّق هذا المسعى أغراضه الهامّة في توجيه التجربة المسرحية نحو رؤية مغايرة، قادرة على منازلة الواقع الاجتماعي المتدهور، ومحاكمته، بحريّة، تنزل عليه العقاب، والثواب بصراحة غير معهودة، وقسوة لا هوادة فيها.

والحق أن هذين الكاتبين يمتلكان مؤهلات الخوض في التجارب المحفوفة بالدقة والخطورة. ويدركان مستلزمات الدخول في مهمة تاريخية كمهمة «التغيير المسرحي». فهما منذ بدء تجربتهما على المسرح لم يتركا الفرصة لانغلاق مفاهيمهما الفنية. وإنما جعلاها خاضعة لذات الدينامية المتسارعة في مجتمعهما. ولعلهما يتبعان هذا النهج، لا من أجل تطور مسرحي محض، وإنما من أجل القدرة، والصلابة على الوقوف فوق أرضية اجتماعية تتحرك بنظام متسارع غير معهود.

إن للقوى الخلاقّة حساسية دقيقة في مراقبتها لدينامية التغير. وربما اكتسبت هذه الحساسية جانبا يفسرها من طبيعة التغير الذي يمرّ به المجتمع. وفي ضوء ذلك، لا نستبعد أن يفسّر لنا نظام التغير المتسارع ظاهرة عرفتها الحركة المسرحية في مجتمع الكويت والخليج العربي وهي

سرعة استجابتها للوسائل المسرحية الجديدة، على الرغم من تاريخها القصير بالقياس إلى تجارب مسرحية أخرى في الوطن العربي. فمثل هذا المجتمع الذي يتفاعل مع معدلات متسارعة في التغير، وضربات متلاحقة في التطور، لا بد من أن يفرز تناقصا في عمر التجارب، والخبرات التي يمرّ بها الفرد. ولا بدّ له من أن يقضي على عناصر ثباتها، وجمودها. ويعيننا في هذا السياق أحد الآراء العلمية الدقيقة الذي يقدمه لنا الباحث الاجتماعي ألفين توفلر. فهو يفترض أن الأشياء والأمكنة، والناس، والمؤسسات والأفكار، هي المكّونات الأساسية لجميع المواقف. وهذه المكوّنات «هي بالذات العلاقات التي تبدأ في التقلّص والتناقص عندما يقع التسارع في المجتمع»[6].

ومن ثم فإن بإمكاننا النظر للتغيرات المسرحية من خلال مؤثرات الغير المتسارع في المجتمع، فالمفاهيم، والوسائل المسرحية التي كان يقرها صقر الرشود وعبد العزيز السريّع وحسين الصالح وسعد الفرج وعبد الرحمن الضويحي، عندما بدؤوا يؤسسون للتجربة المسرحية خصوصيتها المحلية في بداية الستينات، لا يمكن لها أن تستمر بذات الاهتمام والتأثير، بعد مضّي بضع سنوات، لأن خطوات التطور الاجتماعي، التي تجري في أعقابها، من السرعة، والعمق بحيث لا بدّ من استيعابها برؤية مفتوحة على جميع التوقعات، والاحتمالات [7]. ولم يستوعب أحد من الكتاب المحليين شروط هذه الرؤية، وقوانينها على المسرح، كما استوعبها صقر الرشود وعبد العزيز السريّع.

ولعلّ ما يدل على تطور الرؤية المسرحية لدى هذين الكاتبين، اصطفاء لنزعة متأصلة، ونتاج لمخيّلة متفتحة، هو أن أعمالهما المسرحية المنفردة لم تكن تخلو من جذور «التغيير المسرحي» الذي انتهيا إليه في السبعينات، فقد استخدم صقر الرشود الوسائل التعبيرية، ووسائل الرمز الدرامي، ولعله أبرع من استخدام مثل هذه الوسائل في «المخلب الكبير»، وفي «الطين»، و«الحاجز». أما عبد العزيز السريع فقد استخدم وسائل مسرحية تتناغم مع أهداف التحليل النفسي كالحلم، والمنولوجات الداخلية. ثم استخدم بعضا من وسائل التغريب الملحمي في «لمن القرار الأخير»، و«الدرجة الرابعة». ولكن استخدامهما لجميع هذه الوسائل لم يكن من الشمول، بحيث يؤسسان

عليه قالبا مسرحيا يقضي تماما على التقليد. إن القضاء المبرم على الشكل التقليدي لم يرخ لهما عنان التفتح المسرحي إلا في مسرحيتي «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة.» ففي هاتين المسرحيتين يقتحمان خشبة المسرح بوسائل مسرحية، إن تكن مألوفة في التراث المسرحي العالمي، أو العربي، فإنها بالنسبة لتاريخ التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي جديدة كل الجدة.

وتوجّه مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» [8]. ضربات لاذعة وموجعة للتدهور الاجتماعي في مجتمع الرفاهية. إنها تواجه هذا التدهور في أكثر من زاوية. بأن تفتّت الحدث المسرحي، وتخلّ بالتركيبة التقليدية للفعل المسرحي، الذي تحرص العقدة على محاكاته كما هو معروف في التقاليد الأرسطية. وقد جعلت وسيلتها للخروج عن الوحدة المألوفة لهذا الفعل، أن تنقسم إلى مواقف قصيرة، ليس من الضرورة أن تكون بينها روابط منطقية، وإنما من الضرورة أن تلتزم بذات الهجمة الغاضبة على المجتمع.

نجد في اللوحة الأولى (كما تسمى في النص) نموذجا سيئا للظاهرة البيروقراطية، بما تستدعيه عادة من أمراض تدل على سلطان الفردية المطلق في نظام الطبقة الاجتماعية الصاعدة، «كالواسطة»، و تعطيل القوانين ونحو ذلك. كما فعل مدير الإدارة، الذي يعطّل جهازه البيروقراطي خدمة المواطن العادي، بينما تنفتح أبواب هذا الجهاز على مصراعيها من أجل توفير معاملة التاجر «بو حمد». وفوق ذلك يقوم المدير نفسه بتوصيل هذه المعاملة إلى دار ابن الطبقة التجارية الصاعدة. وفي اللوحة الثانية تطارد «الواسطة» «عبد المحسن»، ابن الطبقة الكادحة. إنه يعول أسرة كاملة براتب لا يفي بمطالبها، ومع ذلك ابتلى بشرب الخمر. والخمر من المحرمات التي يمنع بيعها، ولكنها تباع رغم ذلك في الفنادق لفئات دون أخرى. وينتشي بها الزائر، والوافد بينما يتحرّق الكويتي عطشا، وهوسا لها. وقد لجأ عبد المحسن لأحد الفنادق، فكاد يطرد منه لولا أن لجأ إلى «واسطة» شاب كويتي، أعانه على شراء نصف زجاجة من الخمر. وينتاب عبد المحسن من هذا الموقف شعور بالاغتراب عن الواقع، والسخط عليه، خاصة بعد أن يردد على مسامعنا قوله: «يا خُوكْ قَهَرْ.. دِيرِتْنَا ما نِسْتَانِسْ فيها..».

وتختلف بقية المواقف في اللوحات الأخرى. نجد في واحدة منها موقفا

انتقاديا لاذعا من اللاعقلانية الاقتصادية في مجتمع الكويت. فتجمع بين موظف، ومستثمر، يتضاءل الأوّل، ويعلو صوت الثاني، داعيا إلى الازدهار التجاري، وناعيا حياة الموظفين، وباعثا الهمّة على استغلال الوضع الاقتصادي النشط في البلاد. لأن هذا الوضع كالربيع العابر، كما يقول: «يُبَة دِيَرتْنَا رَبيع طايِفْ كِلْ من استفادْ منها.» وتدل صورة كهذه على جهامة الرؤية، واستفزازها التنبئي للواقع، وتحريضها على التنبه إلى وهلية الثروة القومية الوفيرة. ثم يرينا الكاتبان في اللّوحة الرابعة الأساليب غير المشروعة، لصعود الطبقة الجديدة، التي أصبح لها نفوذ ظاهر مع التطور الاجتماعي. فتجمع بين صديقين في مزرعة. تربيا معا، ودرسا في مراحل واحدة، ولكن أحدهما اغتنى فجأة بالاختلاس، والرشوة، وأصبح من ذوي الملكية، بينما ظل الآخر في فقر مدقع، يفجّر سؤالا دامغا موجعا لضمير الأول.

وتعالج اللوحتان الأخريان موضوعين مختلفين، أحدهما يكشف استغلال الطبقة التجارية الصاعدة لجهاز الصحافة. ودخولها فيه بأسلوب تجاري، رخيص من أجل مصلحة فردية مطلقة. وثانيهما يكشف عن الأسلوب الفج، الذي دخلت به تلك الطبقة في انتخابات مجلس الأمة. فقد تسلّحت بأساليب الدس والإدعاء. ولهجت بالدعوة إلى التصحيح، وتلبية مطالب الجموع. ولكن كل ذلك لم يصدر عن وعي سياسي، ودوافع وطنية، وإنما صدر عن أبواق المصلحة الفردية، التي تستبق الفوز في الانتخاب بالإغراءات المادية. ورغم الاختلاف الظاهر في الموضوعات التي عالجتها «شياطين ليلة الجمعة» فإنها تتحد في هجمة مشتركة، لم تغادر الطبقة البرجوازية التجارية. فقد أشهرت هذه المسرحية كل أسلحتها من أجل تعرية نماذج تلك الطبقة، وأرجعت أغلب ظواهر مجتمع الرفاهية إليها. وكأن الكاتبان، يوجّهان إليها تهمة ابتداع هذا المجتمع. ذلك أنهما كشفا عن أنانيتها الشرسة في أغلب اللوحات الأولى من المسرحية. ثم جعلا خاتمتها بلوحة المرشحين، التي جمعت نماذج من تلك الطبقة، تلهج بشعار الرفاهية للجميع، من أجل ذات النزعة الأنانية المتمثلة في اعتلاء كرسي مجلس الأمة.

إذن فإن تجزئة الفعل المسرحي إلى مجموعة مواقف، تبدأ بأكثر من بداية، وتنتهي بأكثر من نهاية، إنما هو تخطيط درامي جديد، يهدف إلى احتواء الأزمة المتدهورة في المجتمع الكويتي، بالتصدي لها أنى أظهرت لها

تورما، وآلاما. ويهدف أيضا للخروج عن النمطية الضيقة. فالنماذج البرجوازية التجارية التي تصيدت المسرحية أخطاءها، تتسم بعدم الثبات، والاستقرار. إنها قادرة على اكتساب الصفات الجديدة يوما بعد يوم، وتبديل جلدتها، حسب الظروف والملابسات المستجدة في المجتمع. ومن ثم فإن مواجهتها بأسلوب مسرحي يتلقى تبدلاتها، ويتعقب صفاتها المتجددة مظهر من مظاهر تفتح الرؤية المسرحية في حين أن مواجهتها بأسلوب منمط يبني الفعل بدقة القالب المصنوع، وحذق الحبكة المحكمة، ويصوغ الشخصية بالتفاصيل الثابتة، إنما هو مظهر لعجز «الوسيلة المسرحية»، وانغلاقها أمام صعود الطبقة البرجوازية التجارية، وتلوّن مواقعها بظواهر شتى في السبعينات.

ولا نزاع في أن تحول المنظومة المجزأة للفعل المسرحي إلى صيغة درامية، ذات حساسية بالغة القدرة على استبطان التغير، لا يمكن التحقق من آثاره، وظلاله الممتدة، ما لم يصطحب معه تغيرا ظاهرا في الوسائل المسرحية. فمن البديهي لتلك المنظومة أن تكون المهاد الطبيعي لعملية القضاء المبرم على التقليد المسرحي. وإذا شئنا الدقة فسنقول بأن من المألوف لتجزئة الفعل المسرحي أن تضع أقدام صاحبها فوق أرضية المسرح الملحمي-غالبا- لأن هذا المسرح-وخصوصا عند مؤسسه (برشت) هو الذي يحول المحاكاة الطبيعية للفعل المسرحي إلى نقيضها. فبدلا من أن تكون المحاكاة مدعاة للاندماج في الواقع تكون مدعاة للانفصال عنه، بموقف يعارضها. فالفعل المسرحي-وإن كان من باب التفاصيل العادية-لا بد من أن يكون في ضوء مختلف عما هو مسلم به في الواقع. بحيث يتخذ صيغة الحكم عليه، لا صيغة الرصد له. ومن ثم، فقد كان لمسرحيات بريشت مهمة واحدة: أن تعلم المتفرج أن يصل إلى حكم»[9].

ولم تكن هذه المهمة عازبة عن كاتبي مسرحية «شياطين ليلة الجمعة»، فقد كانت المواقف التي عرضنا لها فيما سبق، مضمونا صريحا للحكم على نماذجها، وظواهرها. ولذا ترسّمت بعض الخطوات، أو المؤثرات التغريبية المعروفة في المسرح الملحمي، فاستخدمت شخصيتين رئيستين هما: «زيد» و «عبيد» لتقوما بدور لا يختلف عن الدور الذي يقوم به الراوي. فهما يمهدان لتمثيل المشاهد، ويقدمان لها هدفا تغريبيا. ولكنهما لا يقفان

خارج المشهد التمثيلي، وإنما يشاركان فيه بالدور الأكبر، بحيث يمثلان أغلب النماذج التي عرضت لها لوحات المسرحية. وهده المشاركة جعلتهما كمن يروي الحدث من قلب الفعل المسرحي، في وقت لا يفرطان فيه بمهمتهما الرئيسة، وهي إلغاء المسافة الفاصلة بين الممثل، والمتفرج.

لقد تضافر الجهد الأكبر لكاتبي «شياطين ليلة الجمعة» حول تجسيد الوسائل المسرحية، القادرة على تحقيق المشاركة بين الممثل والمتفرج، والتقليل من الأسلوب السائد في الاندماج العاطفي، ومحاولة اجتياز الأسلاك «المغناطيسية» للإيهام. فلجأت إلى خيال العرض الملحمي، الذي يدعو إلى الدخول في المخيلة الدرامية. بأن يطلب منه علانية المشاركة في استكمال التفاصيل، التي لا يأتي عليها العرض. ومن ثم فقد سقط الحائط الرابع، وساد الاختصار الشديد في الدلائل الواقعية للمحيط الخارجي، بحيث اقتصر على رموز بسيطة من قطع الأثاث، وأدوات الاستعمال اليومي، ذات الصلة المباشرة بحركة الممثل. واستخدمت بدلا من التفاصيل الواقعية لوحات غنائية، تتوالد من ذات الموضوع الذي يعالجه المشهد المسرحي، وملابس مزركشة تهدف إلى الإيحاء، والتشكيل، وحركات إيقاعية مستمدة من التراث الشعبي. وأصبح المسرح-مضمونا ومعمارا-مسرحا حقيقيا، يسعى بهدف مقصود، نحو منع الارتباط بين المتفرج والممثل، مفسحا المكان لوشائج الصلة بين المتفرج، والحقيقة الناصعة، التي يقوده إليها الممثل.

إن «زيدا» و«عبيدا» لا يخفيان ملاحظاتهما المستمرة، بأن ما يقفان عليه مسرح حقيقي، يختلف عن الواقع السائد. ومن ثم فقد جرى التمثيل بمنوال يهتك خطوط الوهم بإرادة واعية. فالممثلون لا يريدون أن يظهروا أنفسهم أمام المتفرج العادي إلا على أنهم ممثلون، فيذكّرونه دوما، في عدد من جمل الحوار، بأن ما يقومون به مجرد تمثيل. كأن يقولون: «حِنّا قاعدينْ نْمثَّل» أو أُهُو «كلهْ تَمثيل»، أو «إيه إ إشْفِيها تَمثيل..» ولا تهدف هذه الجمل إلى نفي الواقعية، بقدر ما تهدف إلى إيقاظ المتفرج، والاقتراب منه. ويدلنا على ذلك أن «زيدا» و «عبيدا» لا يكتفيان بالإلحاح على أن ما يقدمانه تمثيل، وإنما يصحبان ذلك بتذكير المتفرج على أن ما يمثلونه حقيقة متصلة بوجوده الاجتماعي. ففي أحد المشاهد يقوم «زيد» بالتمهيد لها، قائلا: «لُو حَتِيَ إلى بَعَرْضها عليكم أَلحِّين أخَذْتْها من إحدى هالدواوين الحكومية..

يْمكنْ بعضكم يِشْوف فيها دايرة يَعْرِفْها.. لكم حبطو بالكُمّ.. ترى هذا يْمشِيّ الدوائر.. . واللّي على راسِه بَطِّحَة يْحَسّس فيها..»[15].

وسواء كان صقر الرشود وعبد العزيز السريّع يقيمان وسائل الصلة بين الخشبة وصالة الجمهور اختلاسا من تأثيرات بريشت، أو يقيمانها من تأثيرات بيراندللو، أو نحوه ممن عرف بالتمرد على التقليد الأرسطي في المسرح، فإن مما لا شك فيه أن اهتداءهما إلى التأثر بالصيغ المسرحية الجديدة لم يصدر عن تنقيب عشوائي في التراث المسرحي، ولا عن رغبة محضة في التجديد الشكلي، ولا عن نزعة خالصة في الترف الذهني. وإنما يصدر ذلك التأثير عن وعي إرادي، يهدف إلى التخطيط في مواجهة الواقع. ويصدر عن حساسية درامية متفتحة، تتجدد مع تجدد الواقع، وتتوتر مع توتره، وتتسارع خطواتها نحو التجريب من أجل اللحاق بنفس الخطوات المتسارعة في الواقع. وأبلغ ما يدل على ذلك كله، هو التلازم الواضح، الذي صحب تجربة الكاتبين في «شياطين ليلة الجمعة»، و«بحمدون المحطة»، بين انتقائهما الإرادي للوسائل المسرحية المتفتحة، وبين اتجاههما الواقعي لمعالجة القضية الاجتماعية، برؤية أكثر طليعية، واعتقاد أكثر تقدمية. وقد رأينا فيما مضى، أن مواقف «شياطين ليلة الجمعة» لم تعتمد صيغة الحياد على الإطلاق، وإنما اعتمدت على أحكام يدرك كل من «زيد» و «عبيد» حتمية الانتهاء إليها، لأنهما لا يريدان أكثر من يقظة المتفرج لما تؤسسه أحكامهما من الإدانة الشاملة للنظام الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي.

إن تأسيس الإدانة الشاملة جعل الأسرة المتغيرة لا تستقل بوجودها الاجتماعي الضيق في هذه المسرحية، وإنما تكون جزءا من الكل الشامل، فمشكلة «عبد المحسن» الموظف البسيط الذي يعول أسرته الفقيرة في اللوحة الثانية لا تنفصل عن إدانة القوانين القائمة لأنها تلهج باحتجاج سافر على قانون تحريم الخمور، الذي أقر في مجلس الأمة الكويتي. وقد ظلت جميع نماذج البرجوازية التجارية في مواقف المسرحية تعكس روائح تستفز بمشاعر المتفرج نحو النظام السائد، قبل أن تستفز بمشاعره نحو أي نظام آخر.

وتعكس أجواء الوسائل المسرحية الخارجة على الشكل التقليدي، إمكانات

أخرى لتفتح الرؤية في مسرحية «بحمدون المحطة» التي أخرجها صقر الرشود في ديسمبر 1974. فهي تعالج مشكلة اجتماعية ذات آثار مدوية، وجذور متأصلة، لا تختلف عن آثار وجذور مشكلة الأصيل والبيسري، إن لم تكن صورة أخرى منها. وهي موقف الأسرة الأبوية «الحمولة» ذات الأصل القبلي من زواج ابنتها من أجنبي. وإذا كانت هذه المشكلة امتدادا واضحا لمشكلة الأصيل والبيسري، فلا بأس من التذكير بأنها عولجت من قبل في مسرحيات صقر الرشود، فنظر إليها برؤية متطرفة في مسرحية «تقاليد»، ثم نظر إليها باهتمام لا يخلو من ميوعة الرؤية في «الحاجز.» لأنه لم يهدم الحاجز القائم في هذه المشكلة، وإنما تركه للزمن كفيلا بهدمه.

وقد تعدد اختلاس النظر إلى هذه المشكلة في مسرحيات أخرى كمسرحية «صورة» لعبد الأمير التركي، التي لم تعد كونها صيغة ميلودرامية فجة لهذه المشكلة. ومسرحية «التالي ما يلحق» لمهدي الصايغ، التي تبعثرت فيها الرؤية فوق أرضية الصراع بين الأجيال. ومسرحية «نورة»لجاسم الزايد التي اكتفت باحتجاج رومانسي معزول عن دينامية هذه المشكلة في المجتمع. وتختلف رؤية «بحمدون المحطة» عن وجهات الرؤية السابقة. فلا تنظر إلى الزواج من الأجنبي في زوايا العزلة والانغلاق، المترسبة بالتقاليد القبلية، ولا تستمد نظرتها من إخفاق المثل الرومانسية في المجتمع، وإنما تنظر إلى ذلك الزواج برؤية متقدمة. تستمدها من يقين عارم بتفتح المستقبل. وأكثر ما يدفع إلى تقدمية الرؤية، وتفتحها في هذه المسرحية هو بناؤها في عالم مسرحي، يصطفي الوسائل المسرحية الجديدة اصطفاء إراديا واعيا.

وتصور مسرحية «بحمدون المحطة» موسم هجرة الأسر الكويتية للاصطياف في لبنان. فقد سافرت أسرة «بو توفيق» والتقت «نسيمة» بالفتى اللبناني «غسان» الذي أحبته منذ أيام الدراسة في الجامعة اللبنانية. واتفقا على الزواج، فتقدم «غسان» إلى والدها «بو توفيق» خاطبا ابنته، فرفضه، وثار غضبه على ابنته، لأنها تريد به الخروج عن تقاليد الجماعة والأسرة، و«الأصل القبلي».

ولا ترضخ نسيمة لهذا المنطق الأبوي المغلق. وإنما ترضخ لفرديتها، فتهرب مع غسان، لتتزوجه بصفة شرعية. وتقع الأسرة في ورطة شديدة، ويشرف الأب على الانهيار. خصوصا بعد أن لحقت به ضربة ثانية، وجهها

«فهد»، ابنه الذي يدرس في أمريكا، بأن تزوج من فتاة أمريكية قبيحة، وسلك تقاليد ليست من حياته. ولكن لا تلبث كربة الأسرة أن تنفرج بزواج ابنها الأكبر «توفيق» من «خزنة» الفتاة الكويتية التي أحبها حبا جارفا. وفي نفس الوقت بدأت أسرة «بو توفيق» تعثر على منطق عقلاني يبرر الزواج المتمرد لابنتها «نسيمة»، بعد أن استبصرت هذه الأسرة واقعا جديدا يوحي لها بأن عراقة الأصل قضية إنسانية، لا تقتصر على الأسرة الكويتية وحدها، كما أنها لا ترتبط بمجرد الأصل القبلي. ومن هنا يتمثل «توفيق» في «خزنة» (وهي اسم شعبي بمعنى مستودع الأشياء الثمينة) مستودعا لمثال ينطلق من المبدأ السابق. فهو يصفها بقوله: «شَايِفْ فِيكْ كِلّْ اللّي آبيه.. . إنسانة، مْهذبِة مِترِبّيَة، متْعلْمَة، وكويتية، ومن عائلة طيبة. كل هالصفات فيك شلُّون ما آحبك..» ولا يتطرق هذا المثال إلى معيار الأصل القبلي، وإنما يؤكد على الصفات الإنسانية .

أما زواج نسيمة من غسان فينسحب عليه الرضا بالمبدأ الإنساني السابق. وقد أودع الكاتبان آراءهما حول هذا الزواج على لسان شخصية «بو عزوز» صديق الأسرة، وصهرها بعد أن تزوجت ابنته «خزنة» من توفيق «فهو يدافع عن هذا الزواج بدعوى أن الشرف والاسم مبدأ عام لا يقتصر على أحد دون أحد.

وتستمر سيطرة الاهتمام بالمبدأ الإنساني، والمساواة في الدفاع عن هذا الزواج على لسان «بو عزور». وخصوصا حين يحرص على إقناع أسرة «بو توفيق» بجذور ذلك المبدأ في المجتمع الكويتي، فيقول لتوفيق: «يابُوكْ ما صَارْ إلا الخِيْر رَجِلْها من عايْلَةْ طيبة نَاسْ مَعْرُوفِين.. أَهَلْ دين وطاعة، نِسَبْتْهُمْ شَرَفْ، ما يِنْبَغي تْسَوُّون كِذَبه.. . طول عِمْرنا في الكويت يا بُوكَ نَحْشِمْ الناس وْنَعِرْف أقدارهُمْ، ما يِجينّا غِريب إلاّ نْعِدّه من أهلنا».. [11] .

وحين يتسلّل المبدأ الإنساني في أسرة «بو توفيق»، وخصوصا بعد مصاهرتها لشخصية «بو عزوز» الذي لهج بالدعوة الصريحة إلى ذلك المبدأ، تتكسر حدّة التعصب، وترضخ نزوة الأب الغاضب لرغبة جديدة في التقبل، والتراضي. فيغفر لابنته، ويستقبلها مع زوجها غسان، بحدب ورعاية. بل إنه يطلب المغفرة منهما، فتارة يقول لابنته: «سَامْحِينَا يابُوكْ»، وتارة يقول لغسان: «سَامْحِنَّا يابُوكْ. وفوق ذلك فإنه يقرّ-نادما-بما في موقفه

السابق من ظلم، ويشعّ المبدأ الإنساني في هذا التراضي، والحدب على الزوجين، بعد أن كانا مرفوضين. ويلتقي إشعاع هذا الموقف مع إشعاع المثال الصافي، الذي خلقه «توفيق» في الأسرة بعد زواجه من «خزنة» ما تم في ضوء الإشعاع السابق، رفض الأسرة لزواج «فهد» من الفتاة الأمريكية القبيحة، لأنه يمثل موقفها الإنساني من الوجه القبيح لأمريكا، الذي أغوى ابنها «فهداً» في صعلكة «الهيبز»، وضياعها.

إن الرؤية الإنسانية المتفتحة، لأكثر المشكلات الاجتماعية استعصاء، وانغمار المسرح بخاتمة متفائلة يسيطر عليها التراضي، والمساواة بين الجميع، بعد أن كانت الجهامة القاتمة تنذر حياة الأسرة بالانهيار، وعودة الأسرة الكويتية إلى بلادها مصحوبة بأجواء غنائية تعزف على أوتار الحس الوطني، نشوة بانتصارها على العزلة والإقليمية.. . أقول: إن كل ذلك إنما يقترن في مسرحية «بحمدون المحطة» بتوظيف ذات الوسائل المسرحية الجديدة، التي سبق للكاتبين أن اصطفيا منها الصيغة الدرامية لمسرحية «شياطين ليلة الجمعة» فالمؤثرات التغريبية في «بحمدون المحطة» كالراوي، والغناء والأقنعة، وأساليب التجريد المسرحي، تحتضن العلاج العقلاني المتفتح للمشكلة الاجتماعية المستعصية. فتستدعي إليها حكما يفك مغلقاتها. وتفسح المكان لبروز آراء الكاتبين، وخصوصا على لسان الشخصيات التي قامت بمهمة الراوي. وهي: «الشاعر، والطفل، والراوي» لأنها تدخل في حوار تعليمي، ينتزع الحكم، ويستطلع الأسباب المباشرة للمشكلة. ففي أحد المشاهد الغنائية يشترك الشاعر في حوار مع مجموعتين، تنقسمان في الحكم على هروب نسيمة، وزواجها من الفتى اللبناني، فترجع الأولى السبب إلى الأب، الذي غفل عن تربيتها. وترجع الثانية السبب إلى الأم التي احتضنتها. بينما يبرز لهما الشاعر، ليرد تمردها إلى المجتمع، وغياب الحرية، وعدم الإنصاف والمساواة في الحقوق المعطاة للرجل والمرأة.

وتمضي المؤثرات التغريبية في «بحمدون المحطة» في تحقيق جوانب فنية أكثر دقة مما كانت عليه في مسرحية «شياطين ليلة الجمعة»، ذلك أن حوار الشخصيات التي تقوم بدور الراوي أكثر تعليمية، وقدرة على انتزاع الأحكام المباشرة وفوق ذلك يتنبه الكاتبان إلى جانب آخر في وظيفة الراوي على المسرح، وهو الربط بين الأحداث والمواقف، واختصار ما بها من تفاصيل

غثة، لا يستدعيها الوجود الدرامي بالضرورة. مما ساعد على التشبث بسياق الفعل المسرحي، والإبقاء على روح الحبكة. أما أدق ما يتنبهان إليه في فهم مهمة الراوي فهو الإيحاء للمتفرج بأن ما يجري على المسرح إنما يقع على علم مسبق من الشخصيات التي تقوم بدور الراوي. فبينما يفاجأ الجميع بهروب «نسيمة» مع «غسان»، يقول الطفل، مؤكدا معرفته بما حدث:

«كِلْ شَيّ عَارفه وَوَاصِلِنِيّ مِنْ زمان» [12].

وليس من المتعذر علينا الآن، أن نقول: إن التحكم الإرادي في اصطفاء الوسائل المسرحية الجديدة، قد استدعى انفتاح الرؤية المسرحية على أكثر الجهات التي تحررت فيها دراما الأسرة المتغيرة من الخليط العجيب بين الواقعية والرومانسية، والميلودراما والكوميديا، الذي ظل سائدا في الكثير من الأعمال المسرحية في سنوات العقد السادس، سواء لدى عبد العزيز السريّع، أو صقر الرشود، أو لدى غيرهما من كتاب المسرحية المحلية. ذلك أن «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة» انتصرتا للواقعية ضد ذلك الخليط العجيب، كما انتصرتا أيضا للمسرح ضد الواقع. فأصبحت دراما الأسرة المتغيرة من خلالهما أكثر واقعية، وأقوى صلة بالمسرح.

وما كان لهذه الدراما أن تواجه هذا «التغير المسرحي» في السبعينات لولا صلتها الجديدة بالخيال. إن هذا الخيال هو الذي يحقق في مسرحية «ضاع الديك» أعنف الصدمات الموجهة للنظام التقليدي في الأسرة، دون إراقة لملامح الميلودراما، أو إشاعة لأجواء الرومانسية. وهو الذي ينتزع للتطور الاجتماعي في الأسرة أقسى الأحكام، وأكثرها رغبة في تغيير نظمه، فيصدر في مسرحية «ا، 2، 3، 4، بم» حكما أبديا يقضي عليه باللاإنسانية. لأنه قطع المجتمع عن جذوره، وجعله بلا تاريخ. وفي مسرحية «شياطين ليلة الجمعة»، يكيل الهجمات للطبقة البرجوازية التجارية، الصاعدة لأنها المتهمة الأولى، بتكريس قواعد المجتمع الرفاهي. ثم يتصدر حكما بغياب الحرية في مسرحية «بحمدون المحطة»، رغم أنها شعار الفترة المحمومة بالتطور. وأخيرا فإن خيال العرض الملحمي في «شياطين ليلة الجمعة» و «بحمدون المحطة»، هو الذي أوجد الصلة المباشرة بين النظام السياسي، والنظام الاجتماعي للأسرة. وجعل لما يدور بين جدران الأسرة أسبابا تتصل بما يصدر في البلاد من قوانين سياسية.

ونعتقد أن الثقة في خيال العرض المسرحي، أيا كانت الصيغ الدرامية الجديدة، التي يبتكرها، يمكنها أن تستدعي الخطوات الثابتة قي مستقبل دراما الأسرة المتغيرة، طالما استمدت تلك الصيغ الدرامية نسغها من ديناميات التغير. فالخيال، مهما بلغت ثورته، لن يغترب عن الواقع. بل إن العلاقة الجدلية بينهما، تمنح الخيال عمقا أكثر، لأن ديناميات التغير مع الخيال لا تكون مقيدة بشروط الواقع، بقدر ما تكون مقيدة بشروط العمل الفني، الذي ينتظم فيه. ومن ثم كانت رؤية الخيال مفتوحة، لا يمكن إغلاقها أمام أي بصيرة نقدية. وانفتاحها بهذا المعنى، يجعلها الصيغة القادرة أكثر من غيرها على الإمساك بدينامية التغير، والتوغل في لحظاتها التاريخية الدقيقة، والتنبؤ بما وراء حدودها الراهنة.

الباب الثالث

مسرحة نماذج السلطة القهرية

«سعيد (الأب): أحد يتكلم وأنا هنيه ؟ أحد يرفع لسانه وأنا موجود.. ما أحد له كلمة في هالبيت غير كلمتي...»

مسرحية «ملان وانكسر» راشد المعاودة 1972 ص10

«أحمد: الغواص كان يتعامل مع كائن خرافي ما يرحم اسمه البحر نبهان: واسمه «النوخذة.. .»».

مسرحية «تنزيلات» مهدي الصايغ 1981 ص 18

تمهيد

يعكس الاهتمام بالنماذج أو الشخصيات النموذجية في الحركة المسرحية جانبين لهما أهميتهما البالغة في هذه الدراسة:-الأول: هو الإفضاء بالعمل المسرحي نحو الواقعية. والثاني: هو تكثيف الدلالة السوسيولوجية للعمل المسرحي، وإحالتها إلى رمز، أو بديل حقيقي للحرية الغائبة في مجتمعات الخليج العربي.

وليس من العسير علينا أن نستدلّ على ثلاثة نماذج عليا ذات وجود جوهري في حبكة الفعل المسرحي للكثير من الأعمال المسرحية:

- الأب، نموذجا منتزعا من معايير الأسرة الأبوية، وأساسا دراميا للمسرحية الاجتماعية.

- النوخذة [1]-(ربان السفينة) نموذجا منتزعا من التقسيم الطبقي في المرحلة الاقتصادية التقليدية، التي سبقت ظهور النفط، وأساسا دراميا لاستبصار الماضي.

- السلطان، نموذجا منتزعا من واقع النظام السياسي، وملتحما بالأفعال والأفكار والعواطف، وأساسا دراميا للصيغة السياسية المباشرة على المسرح.

وتكتسب هذه النماذج الثلاثة حالة نمطية محددة جعلت الأعمال المسرحية التي عالجتها،

---

(1) «النوخذة» مفردة مستمدة من اللغة الفارسية، وتعني ذلك الرجل الذي تؤهله معرفته بشؤون البحر، ومكانته بين الناس لأن يقود رحلة الغوص على اللؤلؤ.

وبسطت تجسيدها على المسرح لا تحفل بالأفراد والنوازع الذاتية للشخصية المسرحية، قدر احتفالها بما هو نمطي. فهي تسعى إلى تشكيل ما هو جوهري، ومشترك دون ما هو ثانوي، أو شاذ، وهي تطلب التصميم على رؤية العام دون الخاص. والظرف شديد الخصوصية، دون الحالة أو الظاهرة العابرة. وطبيعي ألاّ تقتصر النموذجية-ما دام همّ الكاتب هو البحث عن الجوهري في الصراع الاجتماعي-على الآباء، أو «النوخذة»، أو السلاطين، ذلك أن الوضعية التي تبدأ بها المسرحية في مجتمع الخليج العربي لا تعزل الحالة النموذجية في شخصية الأب وحده، أو «النوخذة» وحده، والسلطان وحده، وإنما تدمج هذه الحالة في نسيج العلاقات الاجتماعية، وتلتحم بها في سياق المرحلة الاجتماعية والتاريخية، التي تمر بها منطقة الخليج العربي. الأمر الذي يستدعي التشكيل النموذجي في الشخصيات الرئيسة، والثانوية على السواء، ومن ثم فإننا حين نفرد الاهتمام بالنماذج الثلاثة (الأب-النوخذة-السلطان) لا نغفل عن غيرها من النماذج المنبثقة في المحيط الاجتماعي، والمتشكلة في العالم الدرامي الذي تجول فيه النماذج الثلاثة. فكما أن من السهل استراق السمع لوجود الآباء، «والنواخذة» والسلاطين في الكثير من الأعمال المسرحية، فإن من السهل الإنصات بوضوح لصوت المكبوحين من الأبناء، والمسحوقين من عمال البحر، والمظلومين المضطهدين من قبل الحكام.

ومما لا شك فيه أن النموذج، أو النمط يمثل معيارا رئيسا للواقعية في العمل الأدبي، أو الفني كما يذهب إلى ذلك منظرو الواقعية ومؤصلوها في الفكر الأدبي المعاصر أمثال بلينسكي، وجورج لوكاتش، ولوسيان جولدمان وغيرهم. فالشخصية النموذجية عند بلينسكي مثلا، هي تلك التي تعبر عما هو كلي، وفردي في آن واحد. ولمثل هذه النموذجية ضرورتها القصوى في التمثل الفني، والفكري للواقعية في العمل الأدبي، لأن هذا العمل ما لم يشتمل على ما هو «نموذجي فلن يجد القارئ فيه أي شيء طبيعي، مهما كان الوصف صادقا، وطبيعيا»[1]. وقد عمّق لوكاتش مثل هذا المفهوم للنموذج أو النمط، وطوّره بصورة واضحة، فجعله مقولة رئيسة للأدب الواقعي،

---

(1) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية للكاتب، القاهرة، 1972 ص 28.

ورأى فيه ذلك «المركب الغريب الذي يربط الخاص والعام معا، بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف. وما يعطي للنمط جوهره ليس كونه ممثلا للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي إليه، وليس مجرد وجوده الفردي، مهما كان تصوره عميقا، ولكنها تلك التحديدات الأساسية الإنسانية والاجتماعية التي نجدها متمثلة في أوج تطورها، وارتقائها في أقصى تفتح للإمكانات الكامنة فيها، في ذروة عرضها لأطرافها البعيدة، مجسدة بذلك قمم وحدود الناس والمراحل التاريخية [1].

إن المفهوم السابق للنموذج يطرح علينا سؤالا بالغ الأهمية حول نماذج: الأب و «النوخذة»، والسلطان التي شغف الكتاب بمسرحتها، وصياغة القالب الدرامي من محيطها وهو: هل يعمل النموذج على تقليص الشخصية المسرحية، واختزال بنيتها حول صفة أخلاقية واحدة، ضيقة جامدة. أم أنه لا بدّ من أن ينتزع نموذجيتها من قدرتها على صياغة الجوهري في حركة التغير الاجتماعي .. ؟وبعبارة أخرى يمكن أن نقول: هل يتناول كاتب المسرحية نموذج الأب، أو «النوخذة»، أو السلطان، باعتباره مادة درامية جاهزة، يعمل على صياغتها، كما هي في الحياة. أم يتناول الحياة الداخلية للنموذج، ليعيد صياغتها بالصورة التي ينبغي أن تكون عليها في الحياة. ؟

إننا نعتقد أن النموذج، لا يمكن أن يفضي بالعمل المسرحي نحو الواقعية إلا حين تكون له عيون تراقب المرحلة التاريخية بانحياز تام لحركة القوى الاجتماعية الناهضة، وتمضي بأهدافها إلى الأمام، ولا تدع فرصة للنكوص إلى الوراء، أو الإطلال على الماضي بتردد، وحيرة، وإنما تحصر اهتمامها من أجل ضمان تطور القوى الاجتماعية، وانتصارها في خاتمة المطاف. ولن يتفق للشخصية المسرحية النموذجية ارتقاؤها، واكتسابها لأدق الخصائص الدرامية، وهو تشكيلها لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، دون تجسيدها الفوتوغرافي لما هو سائد فيها، إلا من خلال جمعها بين العام، والخاص، وتمييزها بين الجوهري والعارض. ومن ثمّ فإن بحثنا في هذا الجزء من الدراسة لن يهدف إلى وصف النماذج التي أتت عليها الأعمال المسرحية، وبسط تاريخها فوق خشبة المسرح، وإنما يهدف إلى معرفة

(1) تستمد مقولة بيلنسكي عن النموذج من جملة مقولات عرض لها لافريتسكي في كتابه «في سبيل الواقعية» ترجمة د. جميل نصيف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974 ص 106.

الشروط التاريخية المقترنة بنموذجية الآباء «والنواخذة»، والسلاطين، ومعرفة الخصائص السوسيودرامية في بنيتها، وعالمها الذي اتصلت به، فالأهمية التي نوكلها لبزوغ هذه النماذج في الحركة المسرحية ليست في شيوعها، وكثرة استخدامها، وإنما في قدرتها على النمو بالطاقة الدرامية، وتأسيس أفعالها النمطية، المنتزعة من دينامية التغير في مجتمع الخليج العربي.

والحق أن صياغة النماذج في الحركة المسرحية، لا تغرب عن طبيعة الظرف التاريخي، الذي يمر به مجتمع الخليج العربي، بل إنها تتركب منه، وتندمج فيه بصورة عضوية، وأقرب الوسائل التي تحقق إثبات صلة الشخصيات النموذجية بالمرحلة التاريخية، هو معرفة ما تختزنه من صفات، وخصائص مشتركة، تخلص فيها بالدرجة الأولى لحركة التغير الاجتماعي، والسياسي والاقتصادي في المجتمع. فالنماذج الأساسية الثلاثة (الأب-النوخذة-السلطان)، يشتبك وجودها بالتركيب الهيكلي للمجتمع. إن الأب هو الرمز الأعلى للبنية الاجتماعية في الأسرة الأبوية. «والنوخذة» هو الرمز الفصيح للبنية الاجتماعية في المرحلة الاقتصادية التقليدية، وخاصة في دلالته على الانقسام والصراع الطبقي. والسلطان هو رمز الهيكل السياسي للمجتمع العربي، بصفة عامة، والمجتمع في الخليج العربي بصفة خاصة.

ولعل من الصعب تحقيق الاختلاف بين النماذج الثلاثة ما دامت تؤسس لقيام وسط اجتماعي، يتسم بنموذجيته الواضحة، ويتميز بخاصيته الدرامية العالية النبرة، بل إنه كثيرا ما اندمجت أدوار النماذج الثلاثة، بعضها ببعض في كثير من الأعمال المسرحية، بحيث أصبحت الشخصية تقوم بدور الأب و «النوخذة» في آن واحد، أو أنها تقوم بدور «النوخذة»، والحاكم، أو السلطان في آن واحد.

إن الاختلاف بين بنية النماذج الثلاثة مسألة ظاهرية، لأنه يخفي تحت سطحه اندماجا، وتسلسلا، يربط بينها جميعا، حول دلالات ووسائل تهدف إلى تكثيف العالم الدرامي، الكامن في خصوصيات الشخصية المسرحية، وطاقتها المعبرة عن المسرح. وأكثر ما يدلنا على حقيقة الاندماج بين الآباء، و«النوخذة» والسلاطين هو أن كتاب المسرحية إنما يوعزون بها، نحو صفة أخلاقية مشتركة، وهي الاستبداد، وخاصية وظيفية مشتركة، وهي القدرة

على السيطرة، والتحكم، ومكانة اجتماعية مشتركة، وهي المركزية التي تجعل النماذج الثلاثة تقف في أعلى التركيب من الهيكل الطبقي في المجتمع. فضلا عن أن مسرحية النماذج الثلاثة تؤسس وسيلة فنية مشتركة للثورة الشاملة.. . الثورة على الأسرة الأبوية (نموذج الأب) والثورة على أرباب العمل، نموذج النوخذة والثورة على الاستبداد السياسي (نموذج السلطان).

إننا على يقين بأن الجذور الاجتماعية، والتاريخية للنماذج الثلاثة، متصلة ومندمجة في تركيب اجتماعي معقد. ذلك أن بقاء السلطة التقليدية للأب مرتبط ببقاء سلطان الحاكم، وبقاء الرمز القهري في شخصية «النوخذة»، مرتبط ببقاء النظام السياسي، واستمرار سلطته القهرية. فالكل يغرس جذوره في طبيعة النظام الاجتماعي، الذي تفرزه المرحلة التاريخية المعاصرة في تطور المجتمع في الخليج العربي. إن هذا الاندماج يحقق في تقديرنا حساسية درامية مطردة، يشترك في النفاذ إلى خاصيتها الدينامية معظم كتاب المسرحية المحلية. وما ذلك إلا لأن التشكيل المسرحي للحركة الداخلية، والخارجية للنماذج الثلاثة (الأب-النوخذة-السلطان) إنما يمثل زاوية حادة من زوايا المعارضة لنظام المجتمع السائد، سواء في بنيته الاجتماعية، أو الاقتصادية، أو السياسية. ومن ثم كان من الجائز أن نعتبر هذه النماذج، بشتى الأساليب المسرحية التي استخدمت فيها على المسرح، انعكاسا موضوعيا لظرف تاريخي، تتسع فيه أشكال الهوّة بين حركة القوى الاجتماعية، وطبيعة النظام السياسي، ويكون فيه للمسرح، مندوحة الدخول في حوار متصل مع رموز هذا النظام، المتمثلة في النماذج الثلاثة، التي سندرسها في هذا الباب.

وما ينبغي التأكيد عليه، أن الجوهري في مفهومنا للنماذج، ليس له علاقة بكونها مجرد صيغة مستقاة، لإحدى التصنيفات الأخلاقية التي أقرّ بها وعي الجماعة، وإن كان بعض الكتاب ينحرف إلى هذه الصيغة في بعض الأحيان-وإنما الجوهري في مفهومنا لنماذج الأب و «النوخذة»، و «السلطان» يتعلق بكون هذه النماذج، تدل على نمط العلاقة الجدلية المتطورة بين الحركة المسرحية، وحركة التغير الاجتماعي. فإذا كانت أشكال التسلط، والقهر تتمثل عارية أمام قوانينها، ومنطقها، وأقنعتها، حين يبعث المسرح تلك النماذج، ويخلق أشكال الوقوف معها، فوق أرضية واحدة، فإن الكثير

من أهداف حركة القوى الاجتماعية تجد صياغتها للديمقراطية، وتختلس مجالات تحققها المأمولة من خلال الممارسة المسرحية، التي يتفتح فيها الحوار مع رموز السلطة القهرية في المجتمع، وترتفع فيها نبرة الخطاب، وحدته بين نموذج غير شرعي للمتسلط أبا، كان، أم نوخذة، أم سلطانا، وبين نموذج شرعي يمضي بحركة المجتمع إلى الأمام مطالبا بالعدل والحرية والعقلانية، ابنا كان، أم بحارا، أم فردا عاديا، وهكذا لم يعد المسرح مسرحا معزولا عن حركة المجتمع، ولم يعد المجال قابلا للشك في أن المسرح الذي يشكل تلك النماذج، إنما يمثل بديلا طبيعيا للديمقراطية الغائبة في حركة التغيير.

إن هناك كمّا هائلا من المعايير، والتقاليد، والقوانين، والمواضعات في مجتمع الخليج العربي، تمثل شبكة كثيفة من الكوابح، التي تحول دون قيام أيّ شكل من أشكال الحوار مع النماذج العليا للنظام المتسلط. والمسرح الذي يرتبط في علاقة عضوية مع العوامل الاجتماعية والتاريخية، لا ينفصل عن الموقع الإيجابي بين ردود الفعل لمنظومة الكوابح، التي تمثلها النماذج العليا من الآباء و«النواخذة»،و السلاطين. إنه يقوم بدور الثورة على تلك المنظومة، فيشكل أساليب التحرر من التقاليد، والقوانين المفروضة، ويصوّر السمات الجوهرية للصراع بين الإنسان، ومنظومة الكوابح، وينحاز نحو الدور الإيجابي للحرية، والنشاط الخلاق في حركة التغير. ومن ثم فإننا نجد أن الحركة المسرحية في مجتمع الخليج العربي، قد وضعت الأب في منزلته «الطبيعية» في الأسرة، ثم أقامت معه الحوار، مستهدفة إسقاط منزلته التقليدية، ومستظهرة الآثار المفجعة لنظامه المتسلط. كما وضعت «النوخذة» في مرتبته «الطبيعية» من الهيكل الطبقي التقليدي، وأقامت معه الحوار، مستهدفة منه الثأر لجموع الفقراء، ومنبئة بالمستقبل للكادحين. ووضعت السلطان في موقعه «الطبيعي» متحكما في المصائر، وممسكا بزمام الأمور، وأقامت سنأتي على دراستها، تمثل تطورا متصلا لرمز واحد، يقع في صميم حركة المجتمع. ، وهو الذي يتموضع حول نظام السلطة التقليدية معه الحوار، مستهدفة تعرية ما يقوم عليه من أسس لا شرعية. وبذا فإن المسرح في هذه الحالة يصبح البديل عن الحرية الغائبة فوق نفس الأرضية التي نشأت عليها منظومة الكوابح من التقاليد، والمعايير، والقوانين

والمواضعات، وأشكال الثقافة، وأنماط الحياة المفروضة.

وتكشف لنا مسرحة النماذج، عن أحد خطوط التطور، الذي مرت به التجربة المسرحية، فالنماذج الثلاثة التي المغلقة. ولذا يمكن ملاحظة أن مسرحة النموذج الدال على مثل هذا النظام بدأت أول ما بدأت في الحركة المسرحية ممتطية الوجود الاجتماعي الجاهز لشخصية الأب في الأسرة الأبوية، ثم انتقلت من هذا الوجود إلى وسط أكثر اتساعا، وشمولية، وجدته في شخصية «النوخذة»،وأخيرا كانت شخصية السلطان، أو الملك هي النموذج الذي لم يعد الحوار من خلاله مع النظام السياسي مضيّعا، أو معميّا، رغم حذر الكتاب، وحرصهم على وضع سلاطينهم في أجواء المادة التاريخية، وقصص التراث العربي والشعبي. ذلك أن ظهور السلطان شخصية نموذجية على المسرح، لم يدع مجالا للشك في أن عواطف الإنسان، وأفكاره وصراعاته، لا تنفصم عن السياسة على الإطلاق، بحيث باتت مسرحة الكتاب لوجودها، وتوظيفهم لنمطيتها، تصعيدا للوجود الاجتماعي السابق في نموذجي الأب و «النوخذة». ولذا سنجد أغلب الكتاب يبدأ بالأب نموذجا لحواره مع النظام المتسلط، وينتهي بـ «النوخذة»، أو السلطان.

إن مثل هذا الانتقال المتصل جدليا بالعوامل الاجتماعية، والتاريخية يبرز لنا دون شك تطورا حادثا في الوعي الاجتماعي، ونضجا حقيقيا لبعض المفاهيم السياسية، كما يبرز تطور حجم المعارضة لرموز النظام السياسي في المجتمع. الأمر الذي سيعزز لنا جانبا هاما، وهو أن حبكة الشخصية النموذجية إنما تؤسس عالمها الدرامي من حركة المجتمع، وتغذي وجودها من تغيراته، وتحولاته التاريخية.

10 مسرحة الآباء

تكاد جميع الأعمال المسرحية التي تمسرح الأب نموذجا للنظام الاجتماعي القهري المتسلّط تمثّل بداية تجارب كتابها مع المسرح، رغم أن تاريخ علاقة الآباء بالأبناء فوق خشبة المسرح قديمة، إنها تبدأ منذ بواكير الحركة المسرحية في الخليج العربي، عندما كانت الدروس الأخلاقية تسيطر على مختلف الجهود المسرحية، وخصوصا ما اتصل منها ببدايات التأليف المسرحي، حيث كان الأب يرمز إلى صفة أخلاقية أبدية، تنتزع من الأبناء حرية اختيار الزوجة. وحين ازدهرت المهزلة الفنية سواء في مرحلة الارتجال المسرحي، أو في مرحلة الانحياز إلى القواعد، والتقاليد الدرامية خرجت شخصية الأب من حدود علاقتها بالأبناء، وبدأ عالمها الدرامي يجول في مثلث يتكون من الأب، والأبناء، والزوجة. وأصبح النظام الأساسي الذي تقوم عليه الحركة الدرامية في هذا المثلث منتزعا من الصبغة المثالية، العقلانية التي حملت لواءها الطبقة البرجوازية المتوسطة، بعد أن وضحت ردود فعل التغير الاقتصادي في سنوات العقد السادس من هذا القرن.

أما حين أصبحت الأسرة المتغيرة أساسا عقليا،

يوازي أسس النظام الاجتماعي، فقد بدأت علاقة الآباء بالأبناء تتخذ لها طابعا نموذجيا، يجعلها قريبة الصلة من مقولات الواقعية، رغم اتشاحها بالنزعات الميلودرامية، والرومانسية في كثير من الأحيان. والسمة الواقعية الرئيسة التي اكتسبتها المسرحية في الخليج العربي، بعد أن أصبحت الأسرة المتغيرة، نموذجها الفني، وقاعدتها الجوهرية، هي أن الشخصيات المسرحية من الآباء والأبناء والزوجات لم تكن تؤسس وجودها الدرامي من الحركة الخارجية للواقع فحسب، وإنما تؤسّسه أيضا من الحركة الداخلية-الذاتية، مما جعل نماذج هذه الشخصيات عند صقر الرشود وعبد العزيز السريّع على وجه خاص-بعيدة عن كونها نماذج بشرية جاهزة، أو غير نامية.

إذن فإن طاقة التعبير الدرامي، التي ظلت شخصية الأب تهبها في مختلف أوجه الجهود المسرحية في الخليج العربي، لن تحول دون النظر من جديد إلى هذه الشخصية بمثال عقلاني، مضاد لأشكال القسر الخلقي، وبحساسية درامية مغايرة، تقتضي ظهور هذه النظرة بصورة متلازمة مع حجم ردود فعل التغيرات البنيوية في المجتمع.

ورغم أن ينابيع المثال العقلاني، التي تؤسس للشخصية النموذجية للأب على المسرح، تمثل امتدادا لينابيع ذات الشخصية في دراما الأسرة المتغيرة، إلا أن نموّ شخصية الأب إلى المرحلة التي تكون فيها رمزا كاملا للنظام القهري المتسلط في المجتمع، لا بد من أن يكون مصاحبا لبعض التفجيرات الداخلية في مجتمع الحركة المسرحية، فإذا كان الأساس العقلي في دراما الأسرة المتغيرة، ينظر إلى سلطة الأب على أنها سلطة آخذة في التلاشي، وأن دعائمها التقليدية آيلة إلى السقوط، بفعل ما يطرأ على الأسرة من تغيرات تخلخل بنيانها، وتهز قواعدها الهيكلية. فإن الأساس العقلي لمسرحة الأب نموذجا للنظام المتسلط (وكذا نموذجي «النوخذة» والسلطان) ينطلق من نظرة مغايرة، قوامها استمرار سلطة الأب، وبقاء المرتبة، أو الامتيازات التي يحتلها، سواء في هيكل الأسرة، أو في هيكل المجتمع بأسره.

وإذا كانت التغيرات الاقتصادية، قد ضيقت المكان على الأب، وقلّلت من صدى سلطته، فإن ذلك لا يعني خاتمة للصراع بين الآباء والأبناء، ذلك أن ما يفقده الأب لا يضاهي شيئا يسيرا مما يفقده الابن في ظل الوصاية الأبوية، ومراقبة الأسرة، وآية ذلك أن تاريخ السلطة الأبوية في الأسرة، لا

يزال يمثل رمزا رومانسيا، ضافيا للتماسك الاجتماعي، والتقعيد الخلقي، والتحالف البشري، ليس في مجتمع الخليج العربي وحده، بل في سائر المجتمعات العربية، ومن ثم كانت الأسرة الأبوية بمثابة الملاذ، الذي تحافظ بعض المجتمعات من خلاله على جميع أشكال التماسك، وضوابط الزجر والنواهي، وخاصة في الفترات التي يمر فيها المجتمع ببعض التحولات الخطيرة ذات الآثار المدمرة أو القلقة.

إن بقاء الأسرة الأبوية رمزا للتحالف، والتضامن، يرسّب في بنية المجتمع عوامل نفسية واجتماعية، من شأنها أن تؤدي إلى الإقرار بنظام هذه الأسرة، والتسليم بضوابطها، وسلطاتها القهرية، التي تحول دون التقدم نحو مرحلة عقلانية متكاملة في تطور المجتمع. وقد لاحظت بعض الدراسات الرائدة حول علاقة السلطة الأبوية بالأبناء أن هذه السلطة تؤسس في سيكولوجية الأبناء «أنا أعلى» تضاف إلى إحدى عوامل بقاء النظام القهري في الأسرة، ذلك أن مقارنة نسبة امتثال الأبناء للآباء بالقياس إلى نسبة قوة المنع، وأفعال القمع الصادرة من الآباء تؤدي إلى نتيجة هامة وهي: «أن قوة الامتثال في نسبتها هي أكبر إجمالا من قوة المنع ونسبتها، وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن السلطة الأبوية تتحول إجمالا وبشكل عميق إلى عناصر بنيوية وديناميه. وتظهر على شكل سلطة «أنا أعلى» ملكية أكثر من الملك، وسلطوية أكبر من السلطة» (١)

التطور الاجتماعي للأسرة إذن-وخاصة في مجتمع الخليج العربي المعاصر لا يؤذن بانتهاء مرحلة الأسرة الأبوية، أو أنه-على الأقل-لا ينبئ بزوال نظامها في عهد قريب، ذلك أن دعائم النظام السياسي في مجتمعات الخليج العربي، الذي تستمد منه الأسرة الأبوية سلطتها التقليدية لا تزال قائمة. كما أن أيديولوجية هذا النظام، لا تزال تحتفظ بالكثير من وسائل الدعم، والضبط، والاستمرار. وما يحدث من تغييرات عميقة في الهيكل الاجتماعي للأسرة. أو في أشكال الحراك لبعض الطبقات، أو في بعض المؤسسات والهياكل الاجتماعية، لا يمكن مقارنته بالتغييرات الشكلية-الإدارية التي طرأت على أنظمة الحكم، وأجهزته في مجتمع الخليج العربي.

وفوق ذلك فإن هناك عوامل أخرى، لا تؤهل الأسرة في الخليج العربي للدخول في مرحلة تفقد فيه نظامها القهري، من ذلك مثلا عدم السماح

لأنظمة المجتمع بشرعية ظهور الأحزاب، والتنظيمات السياسية، التي يمكن لها بما تتمتع به من سلطات موضوعية أن تستقطب انتماء الأبناء إليها، وتجتذب امتثالهم لبرامجها، بدلا من الخضوع القهري للأسرة، وفضلا عن ذلك فإن المؤسسات الاجتماعية والثقافية كالأندية والجمعيات غير مؤهلة لمثل هذا الاستقطاب، رغم عدم حظر قيامها، وكثرة تنظيماتها في المجتمع، ذلك أن مثل التنظيمات إنما تقوم بدور الضبط الرسمي، أو شبه الرسمي وتعمل-من ثمّ-على دعم القواعد السائدة، وتكريس أيديولوجيتها الأخلاقية.

ولعل من العوامل التي ترسخ جذور السلطة الأبوية في مجتمع الخليج العربي أن القاعدة العريضة للأسرة الأبوية في هذا المجتمع تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة المتميزة بكثرة طموحاتها وأحلامها، وترتفع نسبة الاتجاهات السلبية للآباء في هذه الطبقة نحو أبنائهم كما لاحظت بعض الدراسات الميدانية(2) ولا يختلف ذلك عن موقف البرجوازية الصغيرة، أو المتوسطة في بعض البلاد العربية فهي تمارس قمعا أكبر-نسبيا-لحرية الشباب في التصرف مقارنة بالطبقات الدنيا والعليا.

إن العوامل التي كرّست بقاء السلطة الأبوية في هيكل الأسرة، تمثل خلفية تاريخية طبيعية لنموّ-رمز الأبوة في الحركة المسرحية، فضلا عن أنها تؤسس النظر إليه من زاوية يتم فيها الخطاب بين النظام السياسي، والقوى الاجتماعية الناهضة، وقد دفعت هذه الطبيعة المزدوجة التي تجمع بين النمو والتأسيس إلى أن تزدوج خاصية البداية لظهور رمز الأبوة على المسرح، فالأب الذي يقوم بدور النظام المتسلط، يمثل بداية حقيقية لظهور صوت الخطاب بين المسرح، والنظام السياسي. وأغلب الكتّاب الذين حرصوا على تجسيد الأب في مثل هذا الدور إنما يؤسسون-من خلال هذا التجسيد-بدايتهم مع التجربة المسرحية مثل راشد المعاودة في مسرحيتي «بيت طيب السمعة» و«ما لان وانكسر». ومحمد عواد في مسرحية «السالفة وما فيها» وعبد الرحمن المناعي في مسرحية «أم الزين».

ولعل ما يؤكد هذه الخاصية المزدوجة أن الأعمال المسرحية، التي سندرسها في هذا الفصل، لا تنفصل من حيث زمانها عن السنوات التي ازدهرت فيها دراما الأسرة المتغيرة، وإنما تتعايش معها في نفس الفترة، بل إن الكتاب الذين سنأتي عليهم ربما حملوا بعض المؤثرات الهامة من

مسرحيات كل من صقر الرشود وعبد العزيز السريّع، وهما الكاتبان اللذان عملا على تأصيل الوجود السوسيودرامي للأب في الحركة المسرحية. وقد ساعدت هذه المعايشة على تغذية جانب النمو لرمز الأبوة، والانتقال به إلى مرحلة التجسيد للنظام القهري في المجتمع.

ولا يخفى علينا بأن الامتداد الذي يصل بين دراما الأسرة المتغيرة، ورمز الأبوة للنظام المتسلّط ينطوي على ازدواجية أخرى تجمع بين وجود الخط الفني، الذي نما بشخصية الأب إلى مستوى جديد في دلالته الدرامية، وبين وجود الخط «الطبيعي» الذي جعل رمز الأبوة خلاصة مباشرة للأبوة المغلقة في دراما الأسرة المتغيرة. وهذا يعني أن جميع الكتاب، أيا كانت أساليبهم في نموذجية الأب إنما يستدرون مؤثراتهم الدرامية من معايير الأسرة التقليدية، سواء كانت أسرة وصاية، أو أسرة أبوية. ومن هنا فإن معالجة الأب نموذجا للسلطة ستظل متّسمة بالطابع الاجتماعي، وستظل نبرة الخطاب مع النظام السياسي القهري، متوارية خلف المشكلات الاجتماعية العامة التي تثور عادة بين الآباء والأبناء، وإن كانت لهجة الاستنكار للسلطة الأبوية ستزداد فظاظة مع تسليم أغلب الكتاب بوضع أساسي، ينطلق منه البناء الدرامي، هو رفض السلطة الأبوية، ومعارضة عوامل الإبقاء عليها في هيكل النظام الاجتماعي.

ولما كانت مسرحية شخصية الأب مضمونا حقيقيا لحرية الحوار مع النظام المتسلط فقد امتثل الكتاب لحلول تتراوح بين الإصلاح، والديمقراطية، والثورية، وهي حلول تكشف عن مراوحة رمز الأبوة على خشبة المسرح، بين أن يطفو فوق السطح، وبين أن يغوص بدلالته الدرامية في الأعماق. بل إن تعدد الحلول، التي يفترضها وجود الأب على المسرح، وازدواجية الجذور التي يقوم عليها، أتاحت الفرصة لأن تتزاحم العناصر الجادة مع العناصر الهزلية، والعناصر الواقعية مع العناصر الرومانسية، أو الميلودرامية في بنية العمل المسرحي، الأمر الذي جعل مضمون رمز الأبوة يتحرك صعودا وهبوطا، بصورة تبعث على تنافر العالم الدرامي من حوله. بل إن الخليط السابق يؤسس أرضية صالحة لأن يقوم بعض الكتاب بإسقاط رمز الأبوة على غير الآباء كالأخ الأكبر، أو العم أو الأم على أن يقوموا بذات الدور الذي يقوم به الأب في نظام الأسرة الأبوية وهو أن يكون حسب تعبير ولهلم

رايخ «الرمز الحيّ للدولة السلطوية، والمجتمع السلطوي داخل العائلة، وأن تكون الأسرة القائم عليها كمعمل للأيديولوجية السلطوية والبنى الذهنية المحافظة» [3].

ويمكن القول: إن الجذور الحقيقة لرمز الأبوة يبدأ توغلها في العمل المسرحي منذ مسرحيات صقر الرشود، وخاصة في مسرحيتيه «المخلب الكبير» و«الحاجز» فقد كان الأب «بو خليفة» والابن الأكبر، «خليفة» يتبادلان التعبير عن رمز الأبوة، ويخلقان عالما دراميا، قائما على أساس الانقسام بين من يقوم بدور الرب في الأسرة، ومن يقوم بدور الخاضع المسلوب الإرادة. أما في مسرحية «الحاجز». فإن الأب «حمود العود» يجاهر أكثر من مرة بالدفاع عن مكانة الجماعة، وليس عن مكانته الفردية أمام التشكيك القوي من الأبناء في التقاليد القبلية للأسرة.

والدور السابق للأب في مسرحية «الحاجز» يجد له امتدادا ظاهرا في مسرحية «ضعنا بالطوشة» لصالح موسى، فقد عمل الأب على كبح الحرية في بيته، فحرّم على الزوجة والأخت والأبناء أبسط التصرفات التلقائية، معتمدا على أيديولوجية قهرية تطابق الأيديولوجية التي يؤسس النظام السياسي عليها بنيته فهو يقول: «الحرّية حرِيتّي آنه وبَس.. حرية هالكُوخ (مشيرا إلى رأسه) الشَيّءَ اللّي يصلّحَ لّي يِصلّحَ لِكُمّ.. يا لله عَادّ.. يا لله.. بيِتّي وعيالي آنه مسؤول عَنّهُمّ.. عاداتنا وتقاليدنا آنه المسؤول فيها» [4].

وقد دفع الكاتب وجه التطابق بين الأب والسلطة السياسية إلى الخروج عن المواربة، والظهور في مواقف درامية تتوازى حركتها-مباشرة-مع حتمية ما يحدث في الواقع. فقد تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته، ورضي بالحلّ الديمقراطي، ولكن هذا الحلّ قاد الأسرة إلى التحلل، وإطلاق حرية الغرائز. ومن ثم ضلّ الجيل الجديد طريقه إلى الحرية، وجاء الأب في خاتمة المسرحية ليذكرهم بأن للحرية قيودها، فكما لا يصلح الاستعباد في تأسيس دعائم الحكم، لا تصلح الحرية المطلقة لتأسيس هذه الدعائم أيضا. وبذا فقد أدان الكاتب المجتمع المحافظ، والمجتمع المتحرر على السواء، واعتبر الطريقين ضياعا، وهدرا لإمكانات الأجيال، وطاقتها متخذا من جيل الآباء رمزا للسلطة القهرية «المستعبدة» ومن جيل الأبناء رمزا لرخاوة المجتمع، ولغرائزه البشرية المطلقة.

ولما كانت المسرحية تدين أيديولوجية الأبناء بفظاظة لا هوادة فيها، فإن خاتمة المسرحية المفتوحة لم تخل من الإيحاء بحتمية العودة إلى أيديولوجية الأب، خاصة إذا أدركنا بأن هذا الأب «بو مجرن» هو الذي أشهر بندقيته في نهاية المسرحية، وأوقف انحلال الأبناء بعنف، وحسم ظاهرين وكان الكاتب يوحي لنا في ذلك، بأن الخيار الديمقراطي الذي اتجهت إليه الكويت لم يكن من العقلانية بحيث يقضي على أيديولوجية الأب. فالمجتمع لا يزال يسلّم بالدور الأيديولوجي المحافظ للأب، ولا تزال التغيرات المحدودة، التي تطرأ على النظام السياسي، لا تنبئ بزواله على الإطلاق.

ومن بين مسرحيات عبد العزيز السريّع يمكن اعتبار مسرحية «فلوس ونفوس» المسرحية الأكثر إرهافا، وتكثيفا لرمز الأبوة القهرية. ذلك أن اضطهاد الأب لم يقتصر على تنكره للزوجة، التي احتضنته بحنانها في أيام الفقر، وإنما انتقل هذا الاضطهاد إلى الأبناء، وتوزع عليهم حسب موقفهم من سلطته الأبوية الفظّة. فالأب يتذرع بشرعية الطلاق ودوره كزوج لتطبيق أحكامه القهرية، وهذه الشرعية ذات الصبغة الدينية الكابحة لن تحول دون ارتفاع صوت الحوار معها على لسان «سالم» حين يقول لأبيه:

«إنت ما حِسَبْتْ حَسَابِيْ.. آنه مَع أُمّيْ.. مِستعد لكلْ شَيءْ.. . سألت وفهِمت كلْ شيء.. ماكُو أيْ قُوّة تِقْدَرْ تطلّعنا من بِيتنا.. أبدا»[5].

وهناك جانب له دلالته الخاصة في هذه المسرحية، يرتبط بالتصوّر الاجتماعي، الذي يشكل رمز الأبوة القهرية، وهو أن هذا الرمز أداة استنكار حادة يشنّ الكاتب بها هجومه العنيف، وتحامله الشديد على الجوانب المدمّرة في التغيّر الاقتصادي. فقد تراجع الإنسان المثابر في أعماق هذا الأب. ودخل في تيار الاستبرار لتقاليد السلطة، وتحول الأب الساخط على المجتمع قبل مجيء «التثمين» إلى ذلك الأب المتماهي في قوانين الدولة بعد مجيئه. وهذا ما يؤكد لنا بأن رمز الأبوة القهرية قرين لطبيعة النظام السياسي، ورديف له، وطالما كانت سلسلة التغيرات الاقتصادية، تجري في صالح النظام السائد لمجتمعات الخليج العربية، فإنها لا يمكن بحال أن تؤدي إلى اضمحلال السلطة الأبوية، وإنما قد تؤدي بها إلى الاشتداد، والضراوة في تطبيق الأحكام القهرية على الأبناء.

ونجد صدى واضحا لذات الرؤية السابقة في مسرحية «أم الزين» [6]

لعبد الرحمن المناعي، فهي ترصد التحول الاجتماعي والاقتصادي من مرحلة الاعتماد على البحر إلى مرحلة الاعتماد على النفط، وتقدم لنا خليطا من الشخصيات، بعضها ينظر إلى الماضي بحسرة وشوق، وبعضها ينظر إليه بازدراء، وبعضها يقبع في حيرة تمزقه، وتجعله منقسما بين صفاء الماضي، وبريق الحاضر. ولو أننا بحثنا عن الحساسية الدرامية في هذه المسرحية لما وجدناها في ذلك الخليط المضطرب من الشخصيات، وإنما وجدنا مصادرها تلتهب حول شخصية واحدة هي الأب «بو راشد». فهي الشخصية الوحيدة التي لا يمكن تصنيفها بين ذلك الخليط. ذلك أن السمة الجوهرية التي يعكسها هذا الأب، تنحصر في اقتران تمثيلية للسلطة الأبوية مع التغير الاقتصادي، وظهور النفط، فبعد أن كان أبا يحتضن «حمد» و«شريفة»، ويعاملهما كابنيه «راشد» و«أم الزين»، يتحول إلى عامل من العوامل الكابحة، والمضطهدة للعواطف البريئة. فقد وضع شروطا باهظة أمام «حمد»، تحول دون زواجه من «أم الزين» وحين ثابر «حمد» على تحقيق شروط الأب غدر به، ووجده يزوج «أم الزين» من رجل مسن، وثري.

إن أغلب المسرحيات التي تسجل حركة التغير الاقتصادي في مجتمع الخليج العربي تجعل الأب نموذجا ومثلا أعلى للسلطة السائدة، وكأن التغير لم يكن سوى انتصار للأنظمة السياسية التقليدية، وتحويلا أساسيا في هيكلها من تلك البنية الهشّة التي كانت عليها قبل التغير، إلى بنية أكثر قوة وصلابة. هذا ما كان يقوله الكثير من المسرحيات الهزلية التي كشفت عن الجذور الرثّة للآباء قبل النفط، والمكانة الراسخة لهم بعد ظهور النفط، سواء عند محمد النشمي، أو عند حسين الصالح الحداد، أو عند صالح موسى، أو عند غيرهم من كتاب المسرحية في الكويت والبحرين.

ولكن ثمة فارق جوهري بين الأعمال المسرحية التي تجعل من التجسيد الدرامي للآباء تجسيدا للحوار مع المثل الأعلى للسلطة أو الدولة، وبين تلك المسرحيات الهزلية التي عرضنا لها فيما مضى. وهو أن الحوار بين الآباء، والأبناء في المسرحيات الهزلية ذو نزعة إصلاحية، وأهداف سليمة، فمهما باعدت التغيرات بين الأب وأبنائه، فإن خيال المهزلة, ووسائلها كفيلة بإعادة الصواب للآباء، وانتزاع الثأر للأبناء. أما حين تكون مسرحة الآباء نموذجا للحوار مع النظام السياسي فإن العمل المسرحي يكتسب نزعة أكثر صدامية

مع الواقع، ويرتبط بأهداف أكثر ثورية، بل إنه يستصحب معه في هذه الحالة مقولات شتى، تستهدف المعالجة الشاملة، وتبحث عن الحلول المطلوبة. وسنحاول القيام بدراسة تنويعات هذه النزعة المصطدمة مع الواقع، الذي تسيطر عليه أشكال السلطة القهرية في ثلاثة أعمال مسرحية، وهي «الوكيل» لسعد الفرج و«حـ-ب»لخليفة العريفي و«بيت طيب السمعة» لراشد المعاودة.

ونعتبر مسرحية «الوكيل» أفصح الأمثلة في سياق البحث عن نماذج السلطة الأبوية، وأعمقها دلالة، وإصابة للجوهر الدرامي في رمز الأبوة، إنها بالنسبة لكاتبها «سعد الفرج» لا تستخلص منه بداية عهده بالتجربة المسرحية، وإنما تنتزع من تجربته مع المسرح جماع ما فيها من خصائص درامية، وجدت مرتعها الخصب في أفكار الكاتب الديمقراطية-الليبرالية، فهذه المسرحية هي آخر ما قدمه الكاتب لخشبة المسرح تأليفا، قد تزداد فيها القوى الدرامية الهزلية بالقياس إلى مسرحية «عشت وشفت»، أو مسرحية «الكويت سنة 2000» ولكنها أبدا-لا تؤدي إلى اضمحلال نزعته العقلانية التي عرفناه بها في جميع ما كتب للمسرح. بل إن القوى الهزلية ربما دفعت بالكاتب في هذه المسرحية إلى مزيد من الازدراء للسلطة القهرية في المجتمع، لأن هذه القوى من شأنها أن تخلخل الوجود الجاد لمسوّغات النظام القهري، وتجعله عرضة للافتضاح، وتجسّده عاريا، رغم طلاء الشرعية، وثيابها المزركشة، التي يتظاهر بها.

يتلاشى في هذه المسرحية ذلك العالم الواقعي الصلد، بتفاصيله الشديدة الوضوح، التي كنا نلمسها في مسرحيات سعد الفرج السابقة، وخاصة في مسرحية «عشت وشفت». فقد كانت تلك التفاصيل الطبيعية مألوفة، ولها ضرورتها الفنية أيضا، ما دامت تمثل سبيكة للعالم الدرامي، ذلك أن رفض «بو فلاح» للتطور قائم على اشتباك حياته بوشائج رومانسية مع الأرض والماضي، والبيت القديم، أما «علاوي» في مسرحية «الكويت سنة 2000» فقد كان مذعورا من المستقبل، لأنه يلمس في الحياة الراهنة المعتمدة على الاستهلاك، واللاانتاجية تفاصيل مغذية لذعره، وتعارضه مع نظام الأسرة الأبوية. أما في مسرحية «الوكيل» فإن العلاقة بين الشخصية والوسط الطبيعي تنحل، لأن الخطة الدرامية لا تستهدفها على الإطلاق، وإنما تستهدف تغذية العلاقة بين الشخصيات النموذجية بعضها مع بعض، من

خلال فعل الاضطهاد، أو التسلط القهري. ولذا كان الكاتب في هذه المسرحية في غنى عن تفاصيل الواقع الملموس.

ولما كان فعل الاضطهاد، والتسلط يفترض تجاذب الحركة الدرامية في اتجاهين رئيسين. الأول هو اتجاه الفاعل، أو القائم بالعدوانية، والثاني هو اتجاه الضحية أو الواقع في العدوان.. فإن التخطيط الدرامي لمسرحية «الوكيل» يجري على منوال حركة ذلك الفعل، مفسحا المجال لنزوح رؤية الكاتب حول مفهوم السلطة السائد في مجتمعات الخليج العربية. وقد جعل سعد الفرج الأرضية الدرامية، والطبيعية المستقطبة لأداء هذا الفعل مبنية على هيكل أسري قريب الصلة من الهيكل الذي تقوم عليه أسرة الوصاية. ولا يخفى علينا أن التركيب الاجتماعي الذي يقوم عليه هذا النموذج للأسرة إنما هو رمز موضوعي، يعكس ذات التركيبة الاجتماعية التي تؤسس بنية النظام السياسي، ففي أسرة الوصاية يكون الأعضاء أوصياء على اسمها، وأملاكها، ونسبها ومكانتها. ومن ثم كان لا بد من وجود سلطة كبيرة على الأفراد يستمدها الزوج، أو الأب من كون هذه السلطة «قوة منبعثة من دوره كوصيّ على الأسرة، ومن تحمله مسؤوليتها، وتنظيم الأسرة في عشائر لتكون الدولة في نهاية الأمر»[7].

ولا تغرب مصادر السلطة السياسية التقليدية في مجتمع الخليج العربي، عن ذلك الشكل القريب الصلة من الصورة البدائية لأسرة الوصاية، التي تقوم مسرحية «الوكيل» بتجسيدها على المسرح.

ويتمثل النموذج السابق للأسرة في وجود شخصيات نموذجية متعددة، يقوم الجد بوظيفة الحاكم، أو القائم بدور الوصي الأعلى عليها جميعا، ويطلق الكاتب على هذه الوظيفة اسم «الوكيل» كما يظهر ممارستها على المسرح، بصورة توحي بالبدائية القائمة على القمع والسيطرة، الأمر الذي يفسح له المجال للتوغل في كثير من المشاهد، والمواقف الهزلية. ولن تعنينا متابعة الوسائل المسرحية التي اتبعها الكاتب في مثل هذه المواقف، وإنما تعنينا متابعة ملامح الانقسام الدرامي، التي يقتضيها وجود فعل الاضطهاد بوجود السلطة الأبوية الغاشمة في هذه المسرحية.

يتجلى، الانقسام الدرامي في وجود رد فعل الاضطهاد الذي يتمثل في «مساعد» وأمّه، وابنة عمه «أمل» وصاحبهم «صالح.» ورغم الجمود الذي

يوحي به تصنيف الشخصيات المسرحية إلى مجموعة مضطهدة (بكسر الهاء) ومجموعة مضطّهدة (بفتح الهاء..) إلا أن الكاتب لا يستسلم له طوال العرض، ذلك أنه يحرص على تنمية الفعل المسرحي، المنبجس من الاضطهاد، وتحريكه بعصبين يبثان في سائر الشخصيات نبضا سريعا، الأول: هو ارتفاع صوت المجموعة المضطهدة مطالبة بحقها، والثاني: هو علاقة الحب التي جمعت بين «مساعد» و«أمل». لا يمكن الفصل بين هذين الدافعين، لأن حدث الاضطهاد ينمو من خلال تشابكهما الدقيق.

لقد قرر العم «بو أمل» أن يزوج ابنته لـ «مسلم» من أجل دعم السلطة الأبوية، التي يقتسمانها في الأسرة، لكن «أمل» لا ترضخ لخطة والدها، وإنما تعلن حبها لـ «مساعد» من ثم تصبح علاقتهما العاطفية بمثابة الخروج عن وصاية الأسرة، لأن الأب «بو أمل» لا يسلم بشرعيتها، كما أن «مساعدا» عضو منبوذ داخل الأسرة، سواء من «الجد»، أو من «مسلم» أو من «أمل». إن مقاومته لاستبداد السلطة الأبوية تلتقي مع مقاومة «أمل» ولذا يرتفع صوته ويعرض مشكلته على مجلس العائلة، ولكن شكواه تنقلب عليه ويتحول إلى متمرد ينبغي كبته.

وينمو فعل الاضطهاد بصورة أوضح، عندما يتعاظم رد الفعل من «مساعد» ويزداد الصراع بينه وبين «مسلم» الطامع في الزواج من أمل، وقد حرّك الكاتب شخصية «مسلم» بدقة وبيّن مواقف متشعبة من التحدي والمواجهة، فجعلها تقف أمام جميع الشخصيات الأخرى، بتماسك محكم، فكانت بذلك عاملا قويا في بعث حركة فعل الاضطهاد، الذي يؤسس عقدة المسرحية برمّتها. إن جميع الشخصيات تضطرب أمام أهدافها بينما «مسلم» يزداد ثباتا، وجميع الشخصيات يرتد تدبيرها إلى نحره بينما تكون ضربات «مسلم» دقيقة الإصابة، وجميع الشخصيات تنمو في خط درامي متعرج، بينما تنمو شخصية «مسلم» في خط مستقيم.

ولم يكن التميز الدرامي الذي ينصب حول شخصية نموذجية شريرة كـ«مسلم» إلاّ باعثا على تغذية فعل الاضطهاد، وإلهابه بمزيد من التوتر الدرامي. بل إن السمات السابقة لهذه الشخصية جعلتها تعبر عن المضمون الحقيقي لاضطهاد السلطة، أكثر مما تعبر عنه شخصية «الجد». فقد أهّلته تلك السمات لأن يسحب بساط السلطة من تحت أقدام الجد، ولم

يجعل بينه وبين ذلك أي شيء، فهو يخدع العم بو أمل، ويوقعه في حبائل كذبه، وحيله، ويجعله خاتما في إصبعه، ثم يستدير للجد، ويجابهه بسلوك انتهازي فج يؤدي به إلى التنازل شيئا فشيئا عن سلطاته لـ «مسلم». ويستدير لأمل فيرضخها على الزواج منه، كي يذلها، ويستلب إرادتها الحرة، ويضطهد عواطفها البريئة نحو «مساعد». ويبقى الكاتب «مساعد» فوق أرضية الصراع رغم هجمة «مسلم» عليه لا ليدل على إيمانه بالثورة، وضرورة التخطيط للقضاء على السلطة القهرية فحسب، وإنما ليكون رمزا لبقاء فعل الاضطهاد، واستمرار عوامله في البنية الاجتماعية. وليس أبلغ في التعبير عن هذه الوضعية المستمرة من تلك المشاهد التي يتنازل فيها الجد عن سلطاته، ويقدمها لـ «مسلم» قائلا:

«الرَاي رَايُكْ يا مُسْلِمْ، والقُولْ قُولُكْ، وِيشْهَدْ الله يا مُسْلِمْ إنّ من اليوم ورايح آنِهْ مْسَلْمَكْ الخيطْ.. وانت فَصّلْ وإحَنا نلبس..»[8]. وبينما يتقلد «مسلم» مكانته الجديدة في الأسرة، ويردد الجميع النشيد تمجيدا في الجد، تبدأ الإضاءة في التلاشي، فلا يبقى منها إلا خيط من النور يسلط على باب «أم مساعد» الذي كتب عليه «اجتماع».

إن أعمق ما تدلّ عليه البنية الدرامية في مسرحية «الوكيل»، هو تداخلها العضوي الدقيق مع مغزاها السوسيولوجي، فلم يكن بالإمكان إعادة رسم خطتها الدرامية إلا من خلال معرفة جوهرها الدقيق، وهو الكشف عن الطبيعة الدرامية الكامنة في أيديولوجية السلطة الأبوية التقليدية. ورغم ما توحي به هذه المهمّة من إخلاص للواقع، ورضوخ لما هو كائن، فإن القالب الذي مزج العناصر الهزلية مع العناصر الجادة، والحركة الخارجية للشخصيات (نمطيتها) مع الحركة الداخلية (همومها الذاتية)، لا يمكن إلاّ أن يشرخ جدار الواقع الكائن، ويقتحم القشرة الطبيعية، ذلك أن الكاتب ينطلق من ازدراء النظام الاجتماعي المغلق، الذي رمز إليه بالسلطة الأبوية، ويسلّم بضرورة تعريته، وإزالة ثياب اللاشرعية عن جسده، ومن ثم فقد ربط وجود ذلك النظام بالاتجاه الفاعل للاضطهاد وجعله نابعا من المثل الأعلى البدائي لأسرة الوصاية لكي يبشر بانهياره، وتفككه في المستقبل، كما أنه ألهب فعل الاضطهاد، من أجل أن تنمو المعارضة في قلب البنية الاجتماعية للسلطة، وأخيرا فإن توزيع العناصر الهزلية والعناصر الجادة

بين شخصياته المسرحية ينطوي على إحدى دلالات التعارض بين الكاتب والواقع السائد للنظام السياسي، ذلك أنه اتخذ من أساليب المهزلة وسيلة يبني بها رموز النظام القهري في الأسرة، فالجد والعم و«مسلم» وجميع من يقف في موالاتهم، يتحركون في جو مشبع بالهزل، أما العناصر الجادة فقد كانت وسيلة بنائه لشخصيات «مساعد»، أمه وابنة عمه. ولا شك في أن توزيع عناصر القالب الدرامي على هذا النحو يطبع رؤية الكاتب بالانحياز إلى النماذج العقلانية الجادة والتحقير لنماذج المنطق المحافظ الهشّ.

وبينما تستخدم «الوكيل» قالب المسرحية التي جمعت جمعا محكما بين العنصر الهازل والعنصر الجاد، مستهدفة، رؤيتها النقدية الواضحة للواقع نجد مسرحية «حدب» لخليفة العريفي تسلك خطة متنافرة، لبنية الفعل المسرحي، وحركة الشخصية، فهي تبدأ مشدودة نحو صياغة القالب المحكم، وتنتهي إلى خليط من التفاصيل النفسية، وتبدأ من ناحية أخرى-مسترسلة مع أجواء الكوميديا الهزلية، ولكنها سرعان ما تحلّ هذه الأجواء، لتأخذنا نحو قلب الفجيعة.

وطالما لم يصدر ذلك التنافر عن خطة درامية مدروسة فإنه لا بد من أن يلحق بالعمل المسرحي جانبا مصطنعا. لقد خلّف الأب في هذه المسرحية وصيّة بعد موته تقضي بتوزيع التركة لجميع من في البيت من أبنائه ومن العاملين في خدمته، ولكن الأخوة الثلاثة «حسن» و«إبراهيم» و«عبد الله» لم ترضهم هذه الطريقة في توزيع الثروة. فأقروا العزم على الاستئثار بالثروة، فأبعدوا عن طريقهم أختهم «مريم»، والأسرة الفقيرة التي تعمل في خدمتهم، والمكونة من «بدرية»، وأخيها، وأبيها. ولا تمضي المسرحية بعد ذلك مع الخطة الدرامية المدفوعة بفعل الوصية، والصراع حول الثروة، وإنما تندفع بلا هوادة نحو شخصية «حسن» الأخ الأكبر لتكشف من خلاله مواقف بالغة الحدة لفعل الاضطهاد. فقد أصابت «حسن» حالة ذهانية شديدة، جعلته يمارس القسوة على جميع من حوله، ولم يتورع عن قتل أخته و «سعد» الخادم، وتهديد أخوته جميعا بالقتل، إن وقفوا في طريق استيلائه على الثروة، أو اعترضوا على أسلوبه القهري المتحكم في البيت.

ولا نشك في أن القضية الأساسية، التي شغلت ذهن الكاتب هي الصراع على الثروة، وبعث التناقض بين نزعات الشر، التي جعل نموذجها الأعلى

متمثلا في شخصية «حسن» ونزعات الخير، التي يتمثل نموذجها الأعلى في شخصية «بدرية»، أو بعث التناقض بين المثل الأعلى للسلطة القهرية المالكة (حسن) وبين المثل الأعلى للإنسان المقهور (بدرية). ومن ثم فقد رمز الكاتب لأوجه التناقض بين هاتين الشخصيتين النموذجيتين بحرفي حـ-ب، وأطلقهما عنوانا للمسرحية[9]. وطالما أن «حسنا» هو الشرير في هذه المسرحية فإنه هو الشخصية الفاعلة للاضطهاد كسابقه «مسلم» في مسرحية «الوكيل». وفوق ذلك فهو الشخصية النامية، رغم التصاقه بصفة أخلاقية جاهزة، وآية نموّه تطوّر فعل الاضطهاد من خلال حركته الداخلية، بحيث أنه بات الشخصية الوحيدة القابلة لاستقطاب رمز الأبوة القهرية، من خلال هيمنته على البيت، واستئثاره بالثروة.

وما دمنا نرى في «حسن» شخصية نموذجية، تمثل نبضا دراميا حقيقيا لفعل الاضطهاد في مسرحية (حـ-ب) فإن من الجائز لنا ألاّ نعوّل على استرسال الكاتب مع المواقف الهزلية، أو نحوها من الاستطرادات، التي لم تكن تصب في أعماق فعل الاضطهاد. ذلك أنها أمام وضوح شخصية «حسن»، وأحكام حركتها الداخلية، تمثل جزءا مصطنعا في القالب الدرامي بأسره. وما يدفعنا إلى مثل هذا التفتيت، والعزل بين حدود التنافر، هو رغبتنا في استخلاص القيمة الدرامية الأساسية في فعل الاضطهاد المقترن بحركة الشخصية النموذجية الوحيدة وهي «حسن».

إن الخاصية الدرامية الجديدة التي تستصحبها شخصية «حسن» هو تجسيدها للاضطهاد من خلال التفاصيل النفسية، فقد أصبحت هذه الشخصية رمزا للاضطهاد المتفاقم، لا من خلال مكانتها الطبيعية في النظام الاجتماعي، وإنما من خلال دخولها في حالة نفسية شاذة (شافزرونيا)، أو انفصام الشخصية، بحيث أنها تقوم بتمثيل فعل الاضطهاد تمثيلا أيديولوجيا، يتصف بالديمومة والحتمية. فتتقمص شخصيات تاريخية، تعد رموزا لهذا الفعل، مثل «نيرون»، و «هارون الرشيد»، و «الحاكم بأمر الله». ثم تمارس الاضطهاد بارتداء ثياب هذه الشخصيات، ليتحرك من خلالها في شكل سيناريو تمثيلي، يجسد أحلامها اليقظة، التي تمثل الشكل الواعي لحالتها الذهانية-العصابية. ونعتقد أن التجسيد السيكولوجي لفعل الاضطهاد في هذه المسرحية، يبرز لنا أكثر من جانب، فهو يهتم

بالحركة الداخلية للاتجاه الفاعل في عملية الاضطهاد، أو القهر دون العلاقة التي تربطه بالاتجاه الثاني في هذه العملية وهو الضحية أو المضطّهد المقهور. واهتمامها بذلك يجعل مخاطبتها لأيديولوجية النظام المتسلط أكثر حدة ووضوحا، مما كان عليه الحال في مسرحية «الوكيل».

وإذا كنا نأتي على سمة درامية خاصة في مسرحية الشخصية النموذجية من خلال عرضنا السابق لمسرحية (حـ-ب)، رغم أنها العمل المسرحي الوحيد لخليفة العريفي [10]، فإننا نجيز لأنفسنا الإطلال على مسرحيتي «بيت طيب السمعة»، و «مالان وانكسر» لراشد المعاودة رغم ضعف بنائهما الدرامي، وتمثيلهما لبدايات الكاتب مع المسرح، من أجل نفس الغاية التي نسعى إليها، وهي البحث عن القسمات المتميزة في مسرحة نماذج التسلط، والقهر التي يدل عليها الهيكل الاجتماعي التقليدي للأسرة.

تشترك المسرحيتان السابقتان في تعبيرهما عن معنى متجانس لفعل التسلط والاضطهاد، وهو المعنى الذي نستمده من تسلط التقاليد البدائية الجامدة، واضطهادها للفكر الفردي، ومنها-من ثم-للموقف النقدي من ظواهر التخلف في هياكل المجتمع وأنظمته. ورغم أن المسرحية الأولى «بيت طيب السمعة» [11] تسقط رمز الأبوة على شخصية الأم في الأسرة، إلا أنها تدمج شخصية الأب وراء تصرفات الأم وسلوكها، بحيث تجعلهما يمثلان سلطة تقليدية، تضطهد التحرك الفردي لأبنائهما. فالأم تؤمن بطقوس الزار، وتدعي القدرة على معالجة المرض عن طريق الحفلات والنذور، ونحو ذلك من الممارسات اللاعقلانية، والأب، يقف معها، بينما يقف الأبناء مواقف متباينة تكشف عن عمق ردود فعل «التسلط»، ومقدار الاضطهاد العقلي الذي تسببه لهم الأم. «صالح» المثقف المثالي يجد نفسه عاجزا، أمام سلطة الأم والأب، فيتركهما وشأنهما، هاربا نحو العزلة وشرب الخمر. و«أحمد» متمرد يدعو إلى إصلاح الوضع السائد في الأسرة، وتوعية الأهالي، كي يكشفوا كذب أمه، وخداعها، ولكنه-مع ذلك-يضعف أمام نفوذها، ويختار السكينة. و«أمينة» تنفرد بموقف أكثر لجلجة، وخطابية، ويشاركها في ذلك أخوها «عبد الله»، إنها تدعو إلى تغيير، يقضي على سلطة أمّها، ويجتث جذور التخلف، وتجاهر بذلك قائلة: «لُو كَانْ فِي يَدِيْ سُلْطَة جَانْ قِتَلْتَها مِنْ زِمَان».

ولا شك في أن التصنيف المنمّط لمواقف الأبناء السابقة، لا يضيف شيئا للمسرحية، بقدر ما يؤدي بحركتها إلى النضوب، ويقود شخصياتها إلى الجمود، وآية ذلك، أن جميع شخصيات المسرحية تنتهي عند ذات النقطة التي تبدأ بها، حتى لكأن مواقفها السابقة قد فرضت عليها من الخارج، لأنها لم تحرك شيئا-ولو يسيرا-في عالمها الداخلي، فالأم تظل في خاتمة المسرحية سادرة في اضطهادها العقلي، لأبنائها، لأن الجميع رفض بذعر شديد فكرة التخلص منها، بأي شكل من أشكال العنف، بل إن «أمينة» التي تمنّت الموت لأمها هي أكثر من تطامن لحالة الذعر السابقة، فسقطت لهجتها الثائرة في هوّة عميقة من الصمت والاندحار.

إن الجانب اليقظ في مسرحية «بيت طيب السمعة» هو مخاطبتها للاضطهاد العقلي، رغم محاولتها اليائسة في ربط التخلف بالسلطة القهرية للنظام الاجتماعي، وإذا تغاضينا عما بها من ركاكة، وخطابية جوفاء، سنجد أنفسنا أمام موقفها النقدي الذي شنّت من خلاله تحملها الهجائي المقذع، سواء نحو الاضطهاد النابع من الوسط الاجتماعي المتخلف، أو نحو رد الفعل المثالي لفعل الاضطهاد. ولم يستطع راشد المعاودة في مسرحيته الثانية «مالان وانكسر»[12] إلا أن يطوّر ذلك الموقف الناقد للاضطهاد العقلي، فهولا يسقط رمز الأبوة إلا على الشخصية التي تعبر عن الطاقة الديناميكية لهذا الرمز، وهو الأب «بو يوسف». ومن ثم كان أكثر قدرة على خلق شخصية نموذجية متماسكة، لا تلتصق بها صفة الاضطهاد، إلا من أجل نموّها، وتحريكها على خشبة المسرح.

ورغم إخلاص الكاتب في هذه المسرحية للقالب الهزلي المسالم لفعل الاضطهاد، فإن الخطة الدرامية ترسم شخصية الأب بأخلاق غير متحجرة، لأنها تخضعه لامتحان مرهق من قبل الأبناء يؤدي إلى تهديد سلطته، والتنبؤ لها بالتدهور، والانهزام. لقد فرض «بو يوسف» سلطة تقليدية متجافية مع من في البيت إلى حد بلوغ الفعل الحقيقي للاضطهاد. فهو يشهر هذه السلطة بقوله. «ما أحد له كلمه في ها البيت غير كلمتي..» ثم يحيل هذا القول إلى تطبيق عملي، فيجعل أسرته في عزلة تامة عن الاختلاط بمظاهر المجتمع المتمدن، بحجة المحافظة على الشرف، والتمسك بالدين.

وقد مضت أساليب المهزلة في هذه المسرحية نحو تأليب كل القوى ضد

سلطة الأب التقليدية، بكل ما تستدعيه من أشكال الزجر والإكراه، رغم أن أحدا في البيت لم يستطع الإفلات من قبضة الأب «بو يوسف». وعندما أراد الكاتب أن يوجه ضربة مباشرة إلى هذا الأب لم يجد وسيلة تلائم شخصيته الفجّة سوى حيلة المهزلة، فقد تمكن الابن المضطهد «يوسف» من الإيقاع بالأب، بأن أوهمه بوجود بعض الأرواح الشريرة في البيت، وأنه-أي الأب-لا يراها كما يراها جميع من في البيت، ثم ما لبث أن أقنعه بضرورة السفر للعلاج من حالته اليائسة. ومن ثمّ انفتحت الأسرة المغلقة بعد سفر الأب، وبدأ «يوسف» يخطط لمستقبل أختيه «فاطمة» و«علية». فيشرع في تزويجهما ممن تحبان، وما أن تعد الأسرة عدتها لزفاف البنتين حتى يهبط الأب عليهم غاضبا، بعد أن اكتشف اللعبة التي دبرها «يوسف»، فيطرد ابنه، ويهم بتطليق زوجته، ويحاول ترضية «فاطمة» و«عليه» فتقبلان عليه، ولكنهما تضمران له الحيلة في الإبقاء على علاقتهما بخطيبهما.

إن «بو يوسف» شخصية نموذجية لرمز الأبوة، لم يحل دون صياغتها الدرامية-الطبيعية كونها تجول في وسط هزلي مشبع بالحيل، وسوء الفهم، بل إن صلابة بناء هذه الشخصية، وفجاجة أفكارها المستمدة من التقاليد البدائية-القهرية في الأسرة مصدر قوي لتماسك جميع الشخصيات الأخرى، وبؤرة ضابطة لحركتها أيضا. ولا يمكن مقارنة الصيغة الدرامية المحكمة لهذه الشخصية، بصيغة الأم في مسرحية «بيت طيب السمعة»، التي أسقط عليها الكاتب رمز الأبوة، فالدور الذي أقحم على شخصية الأم باعد بينها وبين رسوخ صيغتها، أو إظهارها في تجسيد نموذجي حيّ، ولعل ذلك، يؤكد لنا أن مسرحية رمز الأبوة لم تصب أهدافها الدرامية المتأصلة في الحركة المسرحية إلا من خلال استقاء هذا الرمز من الوجود الطبيعي، لشخصية الأب في بنية النظام الاجتماعي للأسرة.

لقد أوغلت الحركة المسرحية في الخليج العربي في اهتمامها برمز الأبوة من أجل مواجهة أشكال التخلف الاجتماعي، التي يرثها المجتمع التقليدي عادة بعد ازدياد ضربات التغير، والتهاب حركتها بالموجات العقلانية، ومن ثمّ باتت شخصية الأب ذات وجود ديناميّ في مخيّلة كتاب المسرحية. ولعل الجانب الذي نستخلصه من سيطرة دور الأب على المسرح، لا يكمن في تعبيره عن تاريخ الموضوعات الاجتماعية، التي وضعها الكاتب على

خشبة المسرح، وإنما يكمن في قيامه بدور الطاقة الدرامية المتفتحة، التي استطاعت أن تضع في مأدبة الكاتب المسرحي عنصرا مغذيا هاما، لا غنى عنه من أجل تحقيق وجوده الذاتي، والموضوعي في الحياة، وهو ذلك المقدار من حريّة التعبير التلقائي عن المعارضة العقلانية لكوابح السلطة القهرية، التي تقف وراء الكثير من أشكال التخلف الاجتماعي في مجتمع الخليج العربي.

الأب الذي حاولنا استقصاء صياغته الدرامية على المسرح إنما هو نموذج فني، يستهدف التجسيد لما في رمز هذه الشخصية من كثافة شعورية، وغير شعورية، رسّبتها حركة المجتمع ثم تمثلتها الحركة المسرحية في شكل حساسية درامية متميزة، ولا نعني بذلك أن الدور الذي يلعبه رمز الأبوة على المسرح سمة خاصة بالحركة المسرحية في الخليج العربي، فطالما يتمتع الأب في أي مجتمع من المجتمعات بسلطة قوية غير مهددة بالتدهور، فإنه لا بد من أن ينتزع وجودا ظاهرا من أعماق تراث المجتمع الثقافي، وخاصة في المسرح والأدب الشعبي. إننا نراه يلعب دورا رئيسا في المسرح الغربي، كما يقول بيير آجييه توشار-من المآسي الإغريقية حتى مسرحيات نهاية القرن العشرين. «وقد خلف لنا الإغريق في انتيجونا والكترا، وأوريست أكثر الأنماط تأثيرا علينا، أنماط للحب البنوي، والخضوع للأب، حتى لو كان الأب ساقطا». [13]وتظل هذه الأنماط ذات سيادة ممتدة في كثير من الحركات المسرحية، وخصوصا في الوطن العربي، الذي تزدهر فيه فكرة أن الأبّ هو ربّ العائلة، ورمزها الحي في المجتمع.

وأيا مّا كان الأمر، فإن أنماط الأبوة التي تصوغها الجهود المسرحية في الخليج العربي، لا يمكن إلاّ أن تكون ذات دلالة عميقة، على مدى إمكانية توظيف رمز الأبوة باعتباره طاقة درامية متفتحة، تجعل المسرح في مقدمة الحركات التي تخوض برزخا مظلما من الصراع مع السلطة القهرية في المجتمع، وإذا كنا سنعتبر مقياس وجود مثل هذه الطاقة الدرامية فيما تخلّفه من خلود لنماذج الأبوة فوق خشبة المسرح فإننا لا نذكر من الأعمال المسرحية التي مضت في مسرحة تلك النماذج إلا الشخصيات التي لعبت دور الأب، وصاغت أبعاده الموغلة في هيكل النظام الاجتماعي، بتماسك محكم، هذه الشخصيات هي: «حمود العود» في مسرحية «الحاجز» لصقر

الرشود، و «الأب» في مسرحية «فلوس و نفوس» لعبد العزيز السريّع، و «مسلم» في مسرحية «الوكيل» لسعد الفرج، و«حسن» في مسرحية «حـ-ب» لخليفة العريفي، و «يوسف» في مسرحية «مالان وانكسر» لراشد المعاودة وبو راشد في أم الزين لعبد الرحمن المناعي ونحوها من الشخصيات النموذجية الحية.

وأكثر ما يتميز به هؤلاء الآباء وقوعهم في بؤرة الكثافة الدرامية المتخيلة، وانحدارهم من صميم الرؤية الواقعية، وقد وجدنا دلائل على ذلك في وضوح تلك الشخصيات، وفي نمطيتها غير المتحجرة، وفي نموّها الدرامي المتماسك، وفي استقطابها للحركة وإشعاعها بالرؤية، لجميع من حولها، ولا نشك في أن هذه الملامح المتميزة للآباء، تمثل استبصارا دراميا حيا لنموذج السلطة الأبوية في مجتمع الخليج العربي المعاصر، لأنها جعلت هذا النموذج أرضية درامية يزدهر فيها الحوار بين النظام السياسي، والقوى الاجتماعية الناهضة، كما تنمو فيها الطاقة التعبيرية لشخصية الأب فوق خشبة المسرح.

11 مَسرحة «النواخذة»

لعل ما يمكن التسليم به، أن الطاقة الدرامية التي تدل عليها الشخصية النموذجية-الواقعية تتنافى مع التحجر والجمود، فكلما دخل النموذج على المسرح بين جدران التصنيفات الأخلاقية المختزلة، وظل حبيسا في مساحتها الضيقة، بات من الصعب استمرار الطاقة الدرامية في أعماقه، بل إنه يتحوّل مع مضي الزمن إلى نموذج مبتوت الصلة بحركة المجتمع، تتلاشى منه العناصر الديناميكية، ما لم تبعثها، من جديد يد بصيرة، مبتكرة تعيد إلى النموذج تفتحه، وديناميته.

ونستطيع القول: إن الطاقة الدرامية التي دلت عليها شخصية «الأب» لم تنعزل عن دينامية التغير في مجتمع الخليج العربي، كما لم تفقد توترها الدرامي، اللهم إلا في بعض الأعمال المسرحية الركيكة، التي لا نستهدف الانشغال بها في هذه الدراسة، ولا يعود نمو الحضور الدرامي لشخصية نموذجية كالأب إلى التاريخ الزمني القصير، الذي مرت به الجهود المسرحية في الكويت والبحرين، وإنما يعود بدرجة أساسية إلى نمو الرغبة الواعية في الحوار مع حركة التغير.

في مجتمع الخليج العربي، وتعاظم أشكال

المعارضة لها، بين طبقات المجتمع، وتفاقم ضروب المواجهة لعوامل التخلف الاجتماعي، وخصوصا في أوساط الطبقة المتوسطة، أو البرجوازية الصغيرة، سواء كان ذلك الحوار في لهجة ثأر سلمي أو في صيغة تقويض ثوري. فالطبقات البرجوازية العليا والمتوسطة والدنيا يزداد نموها مع التطورات الاقتصادية لأن حراكها الاجتماعي أوضح وأيسر بكثير من حراك التجمعات المغلقة كالطوائف. والنخب الأرستقراطية ومع نمو تلك التطورات تتراكم مشاعر السخط، وتتعاظم مظاهر الوعي بالتبخيس في جنبات الطبقة البرجوازية، المدنية-الصغيرة، التي تتميّز بنموها الشديد، واتساع قاعدتها في مجتمعات الخليج العربي، في تدرك بمزيد من اليقظة أنها أكثر المجموعات حرمانا من المشاركة في التغيير الاجتماعي، وأنها أكثر من تقع على كاهله تكاليف الحياة المعتمدة على الاستهلاك اللاعقلاني، فكأنها تدفع دون غيرها-ثمن التبعية الكاملة للبلدان الرأسمالية.

وإذا كانت حركة التغير غير المتوازنة أحد عوامل تطور حركة القوى الاجتماعية، والبلوغ بها مرحلة، تستهدف فيها الأخذ بموقعها التاريخي-الطبيعي من حركة التغير الاجتماعي، وإعادة التوازن إلى المجتمع، فإنها-أي حركة التغير غير المتوازنة-تدفع الحركة المسرحية إلى الانغماس في أشكال التفتح العقلاني من الجمود والتخلف. فقد انعكست من خلال المسرح صورة جلية لنمو ردود الفعل الواعية، نحو جميع أساليب التسلط والقهر، التي يمكن ممارستها، وفرضها على حياة الإنسان الاجتماعية والاقتصادية، وحتى العاطفية أيضا. ونعتقد أن المظهر البارز لهذا النمو يتمثل لنا في إسناد الشكل النموذجي للتسلط إلى شخصية «النوخذة» بدلا من إسناده إلى شخصية «الأب».

وترتبط شخصية «النوخذة» بذات الأساس العقلي، الذي كان يؤسس لقيام شخصية الأب وهو أن تكون نموذجا لتشكيل أفعال السلطة القهرية من جانب، وتجسيد أفعال السخط الثوري من جانب آخر. وإذا كانت الشخصيتان تشتركان في التعبير عن الكثير من تفاصيل الطاقة الدرامية الكامنة في وجودها الاجتماعي-النموذجي فإن هناك جوانب عديدة، تميز شخصية «النوخذة» عن شخصية الأب منها:

1- تدل شخصية «النوخذة» على مفهوم أوسع للسلطة القهرية، إنه

وسيلة فعالة لإخراج ذلك المفهوم من دائرة الأسرة، وتخليصه من الصبغة الاجتماعية، التي ظلت موضوعات الأسرة والزواج، تشيعها حول مفهوم السلطة.

2- تمتاز شخصية «النوخذة» بكونها تنحدر من مكانة اجتماعية قوية، وموقع طبقي واضح المعالم، ذلك أن سلطته ترتبط بالسلطة المباشرة على قوة الإنتاج، لأنه يمتلك موضوع العملية الإنتاجية غالبا (السفينة) فضلا عن أدواتها التي يقوم عمال البحر من «غواويص» و «سيوب» و «رضفاء»[1]وغيرهم باستعمالها. ومثل هذه السلطة تجعل شخصية «النوخذة»، أكثر دلالة على فكرة الانقسام، والصراع الطبقي من شخصية الأب.

3- وبما أن «النوخذة» يسيطر سيطرة كاملة، على عملية الإنتاج (صيد اللؤلؤ)، فإنه يمثل بدون شك الرمز الحي للسلطة السياسية داخل تلك العملية الاقتصادية، لأنه ينقل مفاهيمها، ويصوغها في طريقة قيادته، وسلطته على إنتاج البحر، ومن ثم كان أغلب «النواخذة» ينحدرون من أسر ذات امتداد قبلي، متحالف مع الأسر الكبرى المتمتعة بالنفوذ والسيطرة.

4- وتعد شخصية «النوخذة» تمثيلا رئيسا لإحدى المراحل التاريخية التي مرت بها مجتمعات الخليج العربي مما يجعل التجسيد النموذجي لشخصية «النوخذة»، يضعنا مباشرة أمام أحد أشكال استلهام المرحلة الاجتماعية الماضية، ويفجر أمامنا الكثير من شروط استبصار الماضي، كيفية استعادته فوق خشبة المسرح.

إن الملامح السابقة التي تشكل البنية الاجتماعية والنموذجية لشخصية «النوخذة» يتضمن التفسير الطبيعي لظاهرة تضرب لها جذورا قوية في الكثير من الأعمال المسرحية، التي قدمت في العقدين السادس والسابع من هذا القرن، وهي جعل المثل الأعلى في صياغة الفعل الدرامي، مشتقا من النظر إلى الماضي، والتمثيل المطابق للشخصية النموذجية الكائنة في تلك المرحلة التاريخية، التي سبقت ظهور الأنشطة الاقتصادية الحديثة، وفي محاولة كهذه لابّد من التساؤل عن طبيعتها الدرامية، وجوهرها الأيديولوجي القائم على استبصارها للماضي، بدلا من انتزاعها للمادة الاجتماعية الراهنة ؟

نعتقد جازمين أن ربط المثل الأعلى في شخصية نموذجية كـ «النوخذة» بالمادة التاريخية-الماضية، لا يدل على اتجاه ماضوى، تترسمه الحركة المسرحية في أدق المراحل الاجتماعية والتاريخية، حرجا وصعوبة، إنها لا تستهدف تمجيدا محضا للماضي، ولا تستلهم الحياة الاجتماعية الأولى للآباء والأجداد، من أجل بعثها، أو التعبير عن الشوق إليها، كما يفعل الرومانسيون عادة، بل إن ما تستهدفه الصيغة المسرحية للحياة الاجتماعية الماضية هو الطاقة الدرامية الكامنة في أعماق هذه الحياة. تلك الطاقة، التي وجد فيها كثير من الكتاب المسرحيين قدرة هائلة على صياغة الشخصيات، والأفكار، والقيم صياغة نموذجية شاملة، تمكنهم من التحديق في جوهر التناقضات الاجتماعية الراهنة، رغم اعتمادها على مادة «الماضي»، وتصلهم بحوار متفتح مع رموز السلطة القهرية الراهنة، رغم مخاطبتها لما هو نموذجي من كوابح الماضي.

وليست مهمتنا الاستطراد في تحليل المجتمع التقليدي القديم في مجتمع الخليج العربي، وإنما مهمتنا تحديد ما إذا كان خيال كتاب المسرحية قد ارتبط بذلك المجتمع القديم من خلال مثل أعلى رومانسي، أو ارتبط بمثل أعلى درامي-واقعي. وما ينبغي معرفته لتحديد ذلك هو أن العلاقات الاجتماعية في المجتمع القديم كانت تحددها ملكية مجموعة معينة من الأفراد لوسائل الإنتاج في البحر، يكونون عادة من «النواخذة» أو «الطواويش «(تجار اللؤلؤ) أو نحوهم من التجار، وأرباب الأسر الكبيرة. وقد حدد هذا النوع من الملكية نمطا من العلاقات الاجتماعية القائمة على الصراع الطبقي، فقد تراكمت الثروة في أيدي طبقة «النواخذة» والتجار، وأصبحت تمثل فائضا لقيمة العمل الذي يقوم الوسط الكادح من عمال البحر بتقديمه مقابل أجر زهيد.

إن هذه الطبيعة السائدة بين العلاقات الاجتماعية، تمثل نموذجا حيا لأشكال الصراع والتناقض، وقد ظلت تلك العلاقات الاجتماعية في مجتمع الخليج العربي، حتى بعد ظهور النفط. بل إنها تطورت بصورة ملحوظة مع تحول وسيلة الإنتاج من البحر إلى النفط، وحدوث التبعية للعالم الرأسمالي. وشيئا فشيئا تحولّت النسبة القليلة من عائدات النفط التي يحصل عليه الوسط الكادح المقهور إلى غطاء يحجب الشكل المنبلج للتناقضات

الاجتماعية. وعندما توارث تلك الصورة النموذجية المباشرة لتناقضات المجتمع القديم، خلف أنشطة «الاستعراض» لحركة النمو والتحديث، أصبح رجوع كتاب المسرحية (وكذا الشعر والقصة القصيرة) إلى صورة المجتمع القديم ضربا من المواجهة لما يختمر تحت السطح، وبحثا لا هوادة فيه عن جذور الصراع الاجتماعي، وتأكيدا فظا على أن مجتمع الثروة والنفط، الذي خرج توا من مجتمع تقليدي تسوده مظاهر الانقسام الطبقي الحاد، لابدّ من أن يكون مشبعا بملامح متطورة من ذات الانقسام الماضي.

إذن فإن استعادة المجتمع، الذي يسيطر فيه «النوخذة» على وسيلة الإنتاج فوق خشبة المسرح لن يكون لواذاً بالماضي، ولا بحثا عن نقاوة العهد القديم، وإنما سيكون استبصارا دراميا لما في الماضي من عناصر الصراع والتناقض، وأفعال الاضطهاد والسخرة، فكأنه-أي الماضي-بمثابة الأرضية الدرامية-الطبيعية لتجسيد، رمز السلطة القهرية في المجتمع. لأن استعادته على المسرح، لن تنشغل على الإطلاق بزخرف الماضي، وإنما ستنشغل بالكيفية الدرامية، الرامية إلى إطلاق نموذج السلطة القهرية فوق خشبة المسرح. فما هي خطوط تلك الكيفية، وما هي معالمها الدرامية الأساسية في النص المسرحي ؟

ليس من العسير علينا أن نقول، إن الحركة المسرحية في الخليج العربي عرفت ضربين من الرؤية المستبصرة للماضي، أو للنموذج الذي نعني بدراسته في هذا الفصل «النوخذة» تجمع الرؤية الأولى بين جمود التسجيل الطبيعي للواقع، ونبض الاستبصار الميلودرامي. أما الرؤية الثانية فتجمع بين التفسير التاريخي لحركة المجتمع، والدعوة السافرة لتغيير النظام الاجتماعي،الراهن.

الرؤية الأولى:

تتمثل هذه الرؤية في عدد من الأعمال المسرحية التي تعدّ من الوجهة التاريخية، مؤسسة لوجود الشخصية النموذجية في مجتمع يعتمد على الغوص والبحر، وهي مسرحية «النواخذة» لسالم الفقعان، ومسرحيتي «سبع ليالي» و «توب توب يا بحر» لراشد المعاودة، ومسرحية «يا ليل دانة» لعبد الرحمن المناعي، ومسرحية «نورة» لجاسم الزايد، ونحوها من المسرحيات. وربما كانت المسرحية الأولى «النواخذة» التي عرضت في يناير 1971 بإخراج

حسين الصالح الحداد هي أول مظهر لاستعادة الماضي، برؤية نقدية فوق خشبة المسرح، ففيها تحددت ملامح الغاية الجوهرية من وراء تصوير الماضي. وأصبحت من ثم غاية مشتركة سعى إليها جميع الكتاب الذين اعتمدوا على الرؤية التسجيلية للواقع، وهذه الغاية هي تجسيد فعل الاضطهاد، والسخرة الذي وقع على كاهل الوسط الكادح من عمال البحر.

ولا تتردد نغمة الشوق إلى الماضي في مسرحية «النواخذة»، كما لا نستبين منها صور طاغية لنقاء العهد الأول، وإنما تئن هذه المسرحية بأوجاع الماضي، وآلامه وتناقضاته المؤسية. وتستهدف كشف قوانين هذه التناقضات من خلال تقديم صورة مطابقة لها في الواقع الطبيعي للعهد الماضي، وقد وجدت خير وسيلة لذلك في ربط حركة الفعل المسرحي بثلاث جهات تستدعي تركيز الانتباه-مادامت الرؤية قائمة على مطابقة الواقع الطبيعي، الجهة الأولى: تهتم بالصورة المكثفة لنموذج التسلط في شخصية «النوخذة»، والجهة الثانية: تهتم بانعكاس تلك الصورة، وتناغمها في الوسط الطبيعي الرث «البيئة» والجهة الثالثة: تهتم بردود الفعل الطبيعية للاضطهاد، والحرمان اللذين يلاقيهما الوسط الكادح. ولا يمكن الفصل بين خطوط هذا التركيز، أو بين اتجاهات هذه الكثافة، لأن الفصل بينها يعني تفتيت عناصر الفعل المسرحي، وتجزئته بصورة تبعث على الارتباك. ولكن يمكن لنا بسهولة أن نميز أكثر تلك الجهات استقطابا للكثافة الدرامية، وهي شخصية «النوخذة» «بو مطلق». ذلك أن تركيز الكاتب على فعل هذه الشخصية، وحركتها يلقى ضوءا باهرا على الصيغة العامة للفعل المسرحي برمته، بحيث أنه من الجائز لنا التعبير عن هذا الفعل بما يمكن أن نسميه: مسرحية «النواخذة».

وحين نمضي مع الخطة السابقة، سنجد أنفسنا وجها لوجه أمام «النوخذة» «بو مطلق»، باعتباره شخصية نموذجية تستقطب رمز السلطة القهرية، على نحو أكثر ضراوة، وأشد عنفا، مما كان عليه نموذج الأب. فهو يمارس تلك السلطة دون رقابة، ومن غير وازع، أو ضمير. لأنه ينطلق في سلوكه من كونه «شيخ الفريج» الممسك بمصائر الآخرين في يده، والمتصرف في أقدارهم، يتضح لنا ذلك من خلال الصراع، الذي تجسده المسرحية بين «النوخذة» وبين عدد من الشخصيات المنتمية إلى الوسط الكادح، فنجد

أولا «بو يوسف» يعيش مع أسرته في فقر مدقع، بعد أن كان بحارا كبيرا. لقد تنكر له الزمن. واضطهده «النوخذة» بو مطلق حين طالبه بأداء «الدين» أو المال الذي اقترضه عندما كان يعمل معه بحارا، أو بأن يعمل معه ابنه «يوسف»، دون مقابل، أو أن يجعل بيته، رهنا تحت تصرف «النوخذة».

وتستحوذ فكرة «الدين» على تحرك فعل الاضطهاد، لما تتضمنه هذه الفكرة من عناصر مسرحية مثيرة للتناقض، لأنها تمنح «النوخذة د شرعية منطقية للقيام بذلك الفعل.

ورغم أن «الدين»-في تقديرنا-لا يعدو كونه جزءا من فائض القيمة، الذي يتراكم في جيوب «النواخذة»، وتجار اللؤلؤ إلا أنه يظل يمثل منطقا قويا، يمنح أي «نوخذة» الحق في إطلاق سلطته، وفرضها بشتى الطرق الممكنة. وتستند نموذجية السلطة عند «بو مطلق» في مسرحية «النواخذة» على هذه الشرعية اللاإنسانية، التي تمنحه الحق في ممارسة كل ما يستطيع من أشكال القهر. وبوسعنا أن نقدر ما يمكن أن تتمادى معه النزعة البشرية الطبيعية، حين تركبها فكرة التمسك بمثل هذا الحق. إنها لا بد من أن تكون أقرب المظاهر للتعبير عن المثل الأعلى للسلطة المركزية.

ويمكننا ملامسة ذلك، حين نمضي مع خيال الكاتب، في تجسيد شخصية «بو مطلق» فقد طالب هذا «النوخذة» بالبيت مقابلا للدين، وحين صمدت الأسرة أمام هذا الخيار الصعب، لجأ «النوخذة» إلى إخفاء الابن «يوسف» واحتجازه دون علم والديه، وبذا تعاظمت صورة فعل الاضطهاد، إلى درجة قال فيها ابن «النوخذة» لأبيه.. . «أكيد صرنا حكومة..».

وتنمو حركة الفعل الدرامي (الاضطهاد) في هذه المسرحية بعد اختفاء «يوسف»، حيث دخلت شخصيات ثانوية أخرى، يقع عليها الفعل السابق أبرزها شخصية أم الفار التي فقدت زوجها وطاردها النوخذة بالدين وبيع بيتها، وتمكن من الزواج منها لكنها تمكنت من الثأر منه، لأنها أحرقت سفينته، ثم أشاعت أن «يوسف» هو الذي أحرقها، بعد هربه من سجن «النوخذة».

إن علاقة «أم الفار» بالنوخذة، تدفع إلى نمو فعل الاضطهاد، وتتجه به رأسا، نحو التوغل، في مصير أسرة «بو يوسف»، لأن الإشاعة التي روجتها «أم الفار»، جعلت «النوخذة» يزداد ظلما وتماديا في إذلال «بو يوسف»،

وينشب أظافره في مصيرها، قائلا بلهجة ضارية: «سِمْعَوْا ظالِمْ وإلاَّ مَا آني ظالِم.. إماً إنْكُم تَعْطُونِيْ الرَّادِيْ اللَّي عَليكُم.. . وتَعْطُونِيْ فَجّة شُوعِيْ، والاَّ تْشُوفُوْن شَىء طُولْ عُمُرْكُم ما شِفْتُوه.. .»

لقد أضفت شخصية «أم الفار» الكثير من الأجواء الميلودرامية، فقد بدأت قصتها مع «النوخذة» مضطهدة، يستلب منها زوجها في حادثة مفاجئة، ثم أصبحت امرأة في أحوج ما تكون إلى الإشفاق والعطف، ومع ذلك ينالها اضطهاد «النوخذة» بقسوة شديدة. وحين أرادت أن تخرج من صورة الضحية الميلودرامية، التي تتكالب عليها قسوة الواقع، لم تجد سوى وسيلة الثأر الميلودرامي، فقد أحرقت السفينة وبهت «بو مطلق» من صنيعها، فطلقها، ولكنها ردت عليه قائلة :

«طَلِقْ الْحِينْ وْسَو اللَّي تَبِيهْ، عَذَبْتْنِيْ، وَعَذْبتْ وِلْديْ من قَبْلِيْ. لكن سَوَّيتْ اللَّي أَبِيه وْحَرَقْتْ قَلْبُكْ مِثِلْ مَا حِرْقتْ قَلبِيْ.. الشُّوعي وحِرَقْتَهْ، والبيتْ وْأَخَذْتَهْ.. ويوسف كَا هُوْ عِنْدْ أَهْلَهْ، وْسَيَوْ اللَّي تِبيهْ أَلْحِيْن..»[2].

ولا يقابل هذه الصورة الميلودرامية المتشفية من فعل الاضطهاد، سوى تلك الصورة الميلودرامية المتضائلة إزاءه، والمتمثلة في موقف «بو يوسف»، الذي لا حول له، ولا قوة. فهو يقول بعد اختفاء ابنه. «من عنده آشتكي.. إهو بروحه ياخذ من المساكين ولا يعطيهم».. ولا تقتصر دلالة هذه العبارة عند حدّ تعبيرها عن مفهوم السلطة، التي تجسدها شخصية «النوخذة»، وإنما تتجاوز ذلك إلى التعبير عن أقصى مراحل ردود فعل الاضطهاد الميلودرامية اليائسة.

ويتناغم الطابع الميلودرامي، الذي اتسمت به ردود الفعل على الاضطهاد مع الوسط الطبيعي، الذي يتحرك به، فيحشد الكاتب من التفاصيل الطبيعية للواقع الرثّ، ما يجعل من المكان بمثابة الأعماق المعتمة للثأر اليائس، الذي تلقّاه «النوخذة». فالمكان المشبع بمظاهر الفقر المدقع، والشخصيات المشوّهة بالعجز «بو يوسف»، والعاهة البدنية «خميس» والبطالة «يوسف». كل ذلك جعل الحركة المضادة للاضطهاد في الوسط الكادح، لا تتلمّس لها طريقا واضحا، ولا تستهدي بموقف منظم، وإنما تكتفي بالحنق، والتبرم المكبوح.

لقد أصبحت كثافة جميع العناصر الدرامية في مسرحية «النوخذة» مرتبطة بوجود الشخصية النموذجية، وهي «بو مطلق»، فلولاها ما كان

لفعل الاضطهاد تلك البنية الدرامية الملموسة في حركة الشخصيات. ولولا أخلاقها الشريرة، ما تصاعدت أبخرة الميلودراما، التي لم تخل من رغبة الاقتصاص لفعل الاضطهاد. أما التفاصيل الواقعية، التي يستغرق الكاتب في تسجيلها، فلا تضفي طابعها الميلودرامي، ورؤيتها النقدية إلا حين يترجّع فيها صدى انعكاس فعل الاضطهاد، الذي يقوم به «النوخذة» «بو مطلق». بل إن الماضي، الذي يستعاد كاملا في هذه المسرحية لا يخرج من صمته، إلا من خلال ما تمثله شخصية «بو مطلق» من صفات تجعلها صورة مطابقة للواقع الراهن. ونستطيع أن نعتبر مسرحية «سبع ليالي» لراشد المعاودة التي عرضت في يوليو / تموز1971 بإخراج عبد الرحمن بركات أكثر الأعمال المسرحية في البحرين والكويت تصعيدا لأوجه الكثافة الدرامية، والميلودرامية، التي أتت عليها مسرحية «النوخذة» لسالم الفقعان. ففي مسرحية «سبع ليالي» يتمازج الاضطهاد، وحدث الجوع في فعل واحد، وتزداد العتمة في تفاصيل الواقع الاجتماعي الممضي، من أجل استيعاب التعبير عن ذلك الفعل، أما ردود الفعل في الوسط الكادح، فإنها تصل إلى مرحلة الانفجار، أو الثورة.

وما كان لراشد المعاودة، أن يستبصر كل ذلك من الماضي، لولا عنايته الدقيقة في اختيار أكثر مواقع المجتمع القديم أنينا، واحتداما بالصراع والتناقض، ذلك أنه لم يعتمد على سياق عشوائي في استعادة الماضي على المسرح، وإنما لجأ إلى فترة تنبئ بحراكية المجتمع، ونضال القوى الاجتماعية المضطهدة، رغم السيطرة المحكمة لطبقة «النواخذة»، والتجار. وهي فترة الثلاثينات التي شهدت فيها سنة 1932 انتفاضة عمال البحر، (هدّة الغواويص كما يسميها الأهالي) [3].

ومن أكثر سمات الفترة، التي يلجأ إليها الكاتب في مسرحية «سبع ليالي» وجود شبح الحرب العالمية الثانية، وتفاقم الأزمة الاقتصادية بصورة بعثت على كساد تجارة اللؤلؤ، ودفعت نحو غلاء المعيشة والحصار الاقتصادي الأمر الذي جعل من الثلاثينات فترة جوع وتضور اجتماعي، تدفع-حقيقة- إلى الانفجار، وإعلان السخط، كما حدث ذلك في «هدّة الغواويص».

وأبرز ما تصوغه مسرحية «سبع ليالي» من عهد اجتماعي، يتصف بالجوع، ويلفه الحصار الاقتصادي، هو تحريكها للفعل المسرحي، بإيقاع

الجوع نفسه، وتنظيمها للواقع الطبيعي، مهما تنافرت فيه ملامح الميلودراما، من خلال تواتر ذلك الإيقاع، فمن العسير علينا أن نعثر في هذه المسرحية على شخصية، تستقل ببنيتها الدرامية عن حدث الجوع والاضطهاد، ومن العسير علينا أن نجد فيها موقفا مسرحيا، لا يرتبط بصورة مباشرة مع هذا الحدث، فالمسرحية لا تتميز ببراعة تذكر في صياغة الشخصية، ولا بتأسيس أحداث درامية، مادية أو ملموسة، وإنما تتميز بقدرتها على أن تشتق الرؤية الواقعية، المنبئة بالخلاص، من صميم الآثار الميلودرامية، المتفجعة لحدوث الجوع. ولا مراء في أن أكثر الملامح التي تقتضيها طبيعة حدث الجوع، والاضطهاد هي إحالتها خشبة المسرح إلى رقعة، تستوعب وقوف عدد كبير من الشخصيات فوقها، بحيث أن أي شخصية، مهما قلّ شأنها ؛ أو عظم، يمكن لها أن تجول في ذلك الحدث الكبير، ويشملها بأثر من آثاره، ونستطيع أن نجد صدى هذه الطبيعة الدرامية في مسرحية «سبع ليالي». فهي تقدم لنا في عدد قليل من الصفحات 14 شخصية، يبعثر الكاتب وجودها الاجتماعي فوق رقعة الحدث العام «الجوع»، والمكان العام (قرية في جزيرة من جزر الخليج العربية). ثم لا تكاد تصل إلى معظم الشخصيات، يد التحليل، والاستقصاء. وكأن الأساس الذي يزج بها على المسرح، هو أن تكون بمثابة التفاصيل المتجمعة في لوحة الجوع، فالكاتب يجعل منها وسيلة لتغذية جوع القرية، دون أن يخلق لهذه الشخصيات، وسائل تغذيها. وإذا كان مثل هذا الأساس قد أتى على معظم الشخصيات بالجمود، وقذف بها على المسرح كالدمى، فإنه يأتي على حدث الجوع والاضطهاد بغذاء وافر، ويهيئ له الانتقال من مرحلة التأثير الميلودرامي الفاجع إلى مرحلة الاستبصار الواقعي.

سنجد مرحلة التأثير الميلودرامي لتحرك الجوع والاضطهاد، لا تقتصر على مجرد المبالغة في عرض تفاصيل الواقع الرث، الذي يلّم به ذلك الحدث، كالجدار المهدّم، والملامح المزرية للمقهى، الذي تتجمع حوله الشخصيات، والملابس الرثة، والتقاط الأطفال لحبات النوّى، ونحو ذلك، وإنما يتجاوز التأثير الميلودرامي-الطبيعي ذلك العرض إلى الشخصيات نفسها، باعتبارها تفاصيل لحدث الجوع، وتعتمد خطة الكاتب في ذلك على فكرة قريبة الصلة من المذهب الطبيعي، وهي المطابقة، أو التمثيل

الأمين لتفاوت ردود الفعل البشري، حول أي حادثة طبيعية أو اجتماعية، وتمضي شخصيات «سبع ليالي» من ثم-في أكثر من اتجاه، يتوغل بها جميعا نحو أجواء الميلودراما الباحثة عن الأثر البالغ الشدة، إن هناك أكثر من شخصية، يقودها الجوع، وتفقد فيها الاتزان، والتماسك، فتطلق مشاعر التذمر والشكوى، وتعرب عن فقدانها للصبر، وتطرق كل الأبواب من أجل فك حصار الجوع دون فائدة. ولذا تصل حالتها إلى البكاء الشديد، والرغبة في الانتحار، عندما تجد نفسها ذليلة أمام كبرياء «النواخذة». كما حدث لـ «بو نيّوم». أو تصل حالتها إلى رجم أسرة كاملة بالموت، كما حدث لـ «بو سند» الذي يقول: «تموت زوجتي ! ! ويموتون عيالي ! ! وآبيكهم الدهر كله ولا الكلمة النّاقصة». أو تصل حالتها إلى هستيريا غير متزنة، ولكنها شديدة التعبير عن عتمة الجوع، وإيغاله في مصير الشخصية، كما حدث لـ «سعيد»، الذي يدخل على المسرح، وقد ألّمت به نوبة، تشرف به على الهلاك، فيبدو أمامنا وكأنه يختنق جوعا، وخاصة حين يقول:

«آبَّيْ هَوَا.. آبِّيْ آتِنَفّسْ.. آبِّيْ هَوَا.. آبِّيْ آتِنَفّسْ.. إخْتِنَقْتْ.. هَوَا هَوَا.. تَمُرْ.. خُبِزْ.. تَمُرْ.. ! ! !»

أما أبلغ الحالات المعبرة عن قتامة حدث الجوع، فنجدها في شخصيتي «حبيبي» و «لطيفة». فكلاهما، مقذوف به على المسرح في حالة جنون مطبق، ولا يكاد الكاتب يبحث في مصادر جنونهما بانهماك، كما نجد ذلك في الدراما السيكولوجية عادة. ولكن حوارهما الهلاسيّ على المسرح رغم قلته، يكشف لنا عن اختباء مصادر جنونهما في حدث الجوع والاضطهاد. فنحن نجد في حوار «حبيبي» شكلا واعيا، يصلنا برغباته الداخلية، وهي الحصول على الغذاء، والعثور على الكنز، الذي سيخلّص القرية من بؤسها، فهو يقول:

«مَا تْصدِّقْ.. خَذتْنيْ من يَدِيْ وِوَدّتْني في وِسُطْ الحُوشْ.. وْبَحَثْنَا الأرض آنَا ويَّاهَا.. . أَنَا بالهِيبْ واِهِيْ بالصِّخِينْ.. وْبَحَثْنَا وبِقْسنَّا تْرَابْ.. وْبَحَثْنَا وْلقِينَّا حَصَى.. وْبَحَثْنَا وْلقِينَّا طِيْن.. وْبَحَثْنَا وْلقِيْنَّا صِنْدُوق.. وْكِسَرْنَا الصندوُقْ ولِقِينَّا ذَهَبْ أحمرْ يلْمَعْ، وْفِصُوصْ تَأخذ نِظَرْ العيْن.. شَيْء أَبيضْ.. وشَيْء خَضَر.. وْفِضَّة بِيضَةْ.. وْجِينِهَاتْ حُمُرْ وْسِمَكْ مَقلّيْ وْمَعْصُوْر عليه لُومِيّ وِيَّاهْ خُبِزْ حَار في صَحَنْ مْشَيَّرْ، ودِخَاخِينَةْ إتطَّايَرْ.. .»[4].

إن جذور الصورة السابقة لكنز الذهب والخبز والسمك، التي يبعثها خيال «حبيبي» مغروسة في حدث الجوع والاضطهاد، ذلك أنه يظل طوال المشاهد، التي يخرج فيها على المسرح، يردد الحوار السابق معتقدا بوجود خزينة من الذهب والغذاء، ينبغي البحث عنها، أو استرجاعها. وكذا الحال بالنسبة لشخصية «لطيفة»، فهي تنتظر عودة ابنتها المفقودة «شيخة» وتعيش في هذيان مستمر، مع صورتها المتخيلة، وهي تشترك مع «حبيبي» في حلم هلاسي واحد، وكل ما هنالك أن «الخزنة»، التي ينقب عنها «حبيبي»، تتحول إلى «الفارس» الذي تنتظره «لطيفة»، كي يعيد إليها ابنتها، ويقلب جوعها إلى شبع. كما تقول: «الفارس بيوصل وبناكل لحم.. وبناكل شحم.. وبنفرج سبع ليالي وليلتين وليله..»

ولا تجري معظم شخصيات «سبع ليالي» على النحو السابق من التشوه، وانعدام الوزن، وفقدان الصلة الواعية بالواقع، بل إن هناك شخصيات تلعب دورا متوازنا، في ضبط ردود الفعل اليائسة، حول فعل الجوع والاضطهاد. إنها تحمل في أعماقها استجابة ميلودرامية لهذا الفعل، ولكنها مع ذلك أكثر صلابة، وأقوى تمردا. فهي لا تكتفي بالبحث عن الغذاء، كما فعلت الشخصيات السابقة، وإنما هي تبحث عن أسباب حدث الجوع والاضطهاد، لتنتزع اللقمة منها، ومن ثم فهي مؤهلة أكثر من غيرها، لأن تنقل الفعل المسرحي إلى مرحلة الاستبصار الواقعي.. .. وهو استبصار لا يبتعد فيه الكاتب عن النمطية، التي نهجها مع شخصياته السابقة، لأننا حين نقف مع شخصيتي «جسمان»، و«محمد» سنجد في الأول مثالا لثائر القرية، ومخلصها وفي الثاني مثالا لمثقفها «البرجوازي»، المثالي النزعة.

إن ما يفقده «محمد» من جراء حدث الجوع والاضطهاد، يدخل عنصرا جديدا في تجسيد الاستجابة الميلودرامية لهذا الحدث، وهو العنصر، الذي يأتي على العواطف بالاضطهاد، والحرمان، فهو يحب «شيخة»، ولكن الجوع، يحول دون زواجه منها، فلا يستطيع توفير المهر، والبيت مع الضائقة التي تمر بها القرية، ومن ناحية أخرى، يضطر والد «شيخة»، لتزويج ابنته من أحد «النواخذة»، وهو «الحجي سالم» رضوخا، لسيطرته، وإنقاذا لنفسه من الجوع. وبذا تتعرض عواطف «محمد» و «شيخة للكبح والاضطهاد على مرأى منهما، بينما ظل «محمد»، ذلك الإنسان البيوريتاني» الذي لا يتصور

نفسه في موقف العدوان على الآخرين، إنه يحسن الظن إلى حد السذاجة، ويتذرع بالصبر إلى حد الضعف، ويحلم بالسعادة للقرية، دون أن يحرك ساكنا.

أما الاستجابة الميلودرامية التي يبثها الكاتب في شخصية «جسمان»، فتتخذ بعدا آخر في تحريك فعل الجوع والاضطهاد، ففي أعماق هذه الشخصية، ينبعث أنين الجوع، ويتسع تاريخ الاضطهاد، ويرتفع صوت الثائر، ومن ثم لا يستطيع «جسمان» احتمال الحدث، إلا بتصميم على الثأر من «النواخذة»، والتجار، كما نلاحظ ذلك في معظم عباراته، المتلونة بصور الاستجابة الميلودرامية البالغة، فمن ذلك مثلا، أنه يرد على «محمد»، حين يطالبه بالصبر والتريث: «ما عِنْدِيْ صَبُرْ.. تِحَطَمَتْ أعصابيْ.. الحياةْ مَاتِتْ من حُولِيْ.. ماتِتْ العصافيْر.. ماتِتْ القْطَاوةْ.. مات الكَلام.. والهَوَى تِلوَّثْ.. النُور تحوّل ظلام.. واللِّيلْ صار ما ينِتِهيْ.. والنهار صارْ ظِهُوَرهْ ما يِبْعَثْ على اَلأَمَلْ.. آحسّ نَفْسِيْ في قِفَصْ.. آحِسّ نِفَسْي آخْتِنَقْ.. أشباح الموت إتّراكَضْ جِدّام عَيُونِيْ.. ما آقدَرْ يا محمد.. ما آقدر !!!»[5]

وحين ندرك أن شخصية «جسمان»، تمثل جوهر الاستبصار الواقعي للكاتب، فإن بإمكاننا أن نفهم سر اكتناز هذه الشخصية بحساسية درامية مميزة. سواء في مواقفها العنيدة، أو في حوارها الميلودرامي، المنمق بالصور، كما رأينا في المقطع السابق، أو في طريقة تمثلها للخلاص من حدث الجوع والاضطهاد، كما نرى ذلك في الأسلوب، الذي انتهى إليه «جسمان» في خاتمة المسرحية. إنه يشهر سكينه، ويؤلب أهالي القرية، فيحملوا عصيهم، ويتقدمهم في لهجة واحدة نحو «النوخذة الحجي سالم».

وأعمق ما توحي به تلك الهجمة من دلالات الاستبصار الواقعي-الدرامي، هو أنها تعيد إلى ذاكرتنا شخصيتي «حبيبي» و«لطيفة». وتجعل من حلمهما، أو هلاسهما حول «الخزنة» و«الفارس»، بمثابة الأفق البعيد، الذي يلوح فيه استبصار الكاتب للواقع الجديد، فبينما يخرج «جسمان» والمجموعة ثائرين على «الحجي سالم» يرتفع صوت «حبيبي:< الخزانة يا جسمان أما لطيفة فيتراءى لها الفارس في «جسمان» وتصرخ: هات شيخة يا جسمان وحينئذ يرقص «حبيبي» وتزغرد «لطيفة».

لقد استهدفت مسرحية «سبع ليالي» قالبا واقعيا في بناء التفاصيل

المحيطة بارتياد عمال البحر، لسخطها، وثورتها على اضطهاد «النواخذة»، والتجار. فاستطاعت أن تؤسس لذلك شكلا مسرحيا، يستعيد الماضي على أنه قطعة نابضة من الحياة. وهذا يعني أن عناية راشد المعاودة لم تنصب الاهتمام من أجل خلق كيان مسرحي، محدد المعالم بقدر ما نصبت الاهتمام لتسجيل الواقع.

ففي الوقت الذي يضمحل تركيز الكاتب على العقدة المسرحية، يزداد تركيزه على الاستعراض التسجيلي للشخصيات. وفي الوقت الذي يزداد افتقار المسرحية للأفكار، والمواقف، يزداد احتشادها بتفاصيل الوسط الطبيعي. وقد ظل هذا الأسلوب ملازما للكثير من المسرحيات، التي وجدت في «عهد الغوص والبحر» فتحا لاستقطاب عناصر الصراع، والتناقض، وكشفا عن أرضية درامية صالحة للحوار، بين الماضي والحاضر.

ولا تفلح استعادة راشد المعاودة للماضي مرة ثانية في خلق كيان مسرحي متماسك، فقد كتب رابع أعماله المسرحية وهي «توب توب يا بحر» التي عرضت في يوليو/ تموز1975 بإخراج سعد الجزاف. وجاهد في هذه المسرحية على أن يشتق من «عهد الغوص والبحر»، قالبا يرتكز الاهتمام فيه على الحبكة والمشكلة الاجتماعية، ولكنه لم يستطع الفكاك من الأساس السابق، الذي اعتمدت عليه مسرحية «سبع ليالي» و مسرحية «النواخذة». وهو النظر إلى عهد الغوص والبحر على أنه واقع زاخر بعناصر الصراع والتناقض، وأنه لا بد من تقديم أي رقعة من هذا العهد، كما كانت عليه دون إلصاقها بأي تأكيد خيالي لم يكن عليه ذلك العهد.

إن في مسرحية «توب توب يا بحر» تصميما خفيا على إيجاد الحبكة، ولكن سلطة الماضي على مشاعر الكاتب، تبعثر الفعل المسرحي، وتحجب إمكانات تشكيل العقدة، ففي المسرحية ملامح لقصة واضحة، لا يسيطر عليها الفعل العام كما في مسرحية «سبع ليالي» وإنما تتجه نحو علاقة محددة بين «النوخذة» الذي يقوم بفعل الاضطهاد، وبين فرد معين من أفراد بحارته وهو «ناصر»، فقد خطط «النوخذة» للتلاعب في توزيع الحصص المالية على البحارة، واكتشف «ناصر»، هذا التلاعب فثار عليه. ثم بيت «النوخذة» خطة للتخلص منه، فألزم جميع البحارة بدخول البحر، رغم انتهاء موسم رحلة الغوص، واستطاع أن يقضي على «ناصر»، ولكنه لم

يستطع أن يقضي على سؤال كبير فجرته الأم، التي فجعت في ابنها، فقد أصيبت «أم ناصر» بصدمة عاطفية شديدة، وفقدت عقلها، وباتت تعتقد، أن ابنها لم يمت، وأنه لا بد من أن يرجع إليها.

وهناك عوامل شتى، لا تسمح بإنقاذ الحبكة السابقة من التميع، أو الاسترسال في عرض تفاصيل الواقع الطبيعي: منها الاختفاء السريع لشخصية «ناصر»، فقد انتهى دورها بصورة مفاجئة، رغم أنها شخصية غير مكتملة. ومن ثم توافر الاهتمام، والتركيز لعرض التفاصيل الميتة، وإثارة المشاهد، وجمل الحوار المتهلهلة من فرط التكرار، والركاكة. وقد دفع اختفاء «ناصر» السريع إلى الزج بعامل آخر، لم يأت على حبكة الفعل المسرحي إلا بالتعرج، والالتواء، وهو محاولة استقصاء الحالة السيكولوجية، التي ألمت بأم ناصر، بعد موت ابنها. وباتت دراسة الكاتب لجنون هذه الشخصية، ومتابعة هذيانها غير المنقطع، هو الوسيلة القادرة على ملء الفراغ الذي خلفه اختفاء «ناصر». ولم تكتسب المسرحية من هذا التعرج إلا تعمية لمظاهر وجود الحبكة، واستمرارا لظهور مشاهد العرض لتفاصيل الواقع. والجانب الذي تستبقي شخصية «أم ناصر»، عمقه هو إدانة فعل الاضطهاد، ومجاهرة العداء لمثله الأعلى، المتمثل في «النوخذة»، لو أننا شذبنا وجودها الدرامي، مما لحق به من تكرار في الحوار، أو الحركة لوجدناها نسخة ثانية من شخصية «لطيفة» في مسرحية «سبع ليالي» فقد كانت حالتها الذهانية تقتضي التصديق بعودة ابنتها المتوفية إليها، كما اقتضت حالة «أم ناصر»، التصديق بعودة ابنها أيضا.

لقد ظلت المسرحية التي تستعيد الماضي، على أنه قطعة من الحياة لا تستبصر من عهد الغوص والبحر سوى ذلك الفعل النمطي، المرتبط بشخصية «النوخذة» هو فعل الاضطهاد. ولما كان هذا الفعل يتراءى لها فوق «قطعة من الحياة»، فقد أصبح في منأى عن الاهتمام بالحبكة، وكأن الاتجاه إلى استعادة الماضي على هذا النحو يجري معاكسا للاتجاه الذي رسمته دراما الأسرة المتغيرة، عندما حرصت على الموازنة الشديدة بين الحبكة والشخصية، وبين الفكرة، والواقع الطبيعي، الذي يغذيها. ومن ثم فإن عناصر الميلودراما ووسائلها البالغة لم تغمر هذا الاتجاه كما غمرت الأعمال المسرحية التي استعادت عهد الغوص والبحر، بحكم أن هذه العناصر رديف

طبيعي، لنمطية فعل الاضطهاد ولا لعقلانيته.

ولا يعني إشباع الماضي بأجواء الميلودراما تشويه عهد الغوص والبحر، كما قد يتبادر ذلك إلى الذهن، بل إنه يعني الكشف عن القوانين الاجتماعية-الطبيعية-المتحكمة في الوسط الطبيعي، الذي استهدفت معظم المسرحيات الانغمار في تفاصيله. وقد نقل لنا أريك بنتلي عن الكاتب الطبيعي وليم آرنشر تعريفا للميلودراما، يذهب فيه إلى أنها «مأساة لا منطقية.. . وأحيانا لا عقلانية»[6] وينطبق هذا التعريف بصورة دقيقة على وصف الوضع الاجتماعي لمرحلة الغوص والبحر. بل إن هذا التعريف، يلخص لنا الأساس الدرامي، الذي بنى عليه الكتاب رؤيتهم النقدية للماضي، واستعادتهم الفضفاضة لتفاصيله الممضة، لأنهم لم يستلهموا لخيالهم من تلك المرحلة سوى الفكرة القائلة بأن العلاقة النمطية السائدة بين «النوخذة»، والبحار لم تقم إلا على قوانين خارجة عن المنطق الطبيعي، والإنساني.

ويكشف لنا الأساس السابق عن سبب دقيق لتلك المجافاة بين قالب المسرحية، التي تستعيد الماضي باعتباره قطعة من الحياة، وبين قالب مسرحية الحبكة، أو مسرحية الأفكار (التي تعتمد على توظيف الحبكة لإثبات الفكرة). فقد ظلت نمطية فعل الاضطهاد، المنبجس من طبقة «النواخذة» لا تستثير في مخيلة الكتاب إلا مزيدا من الإغراق في تفاصيل الواقع، المأزوم بالمأساة اللامنطقية، ومزيدا من الإشباع لأجواء الميلودراما. ولم تتمكن الوسائل المسرحية الجديدة، التي دخلت في إخراج الكثير من الأعمال المسرحية من تخفيف حدة الاعتماد على تلك الركيزتين. بل إنها ساعدت على تفتحها. إذ كثر استخدام المواويل، وأهازيج الغوص الحزينة على المسرح. ولم تخل خشبة المسرح، حين ترتدي تفاصيل العهد القديم من صوت «النهام»[7]، وإيقاعات الغناء الشعبي، المعروف في منطقة الخليج العربي.

وقد ساعد كل ذلك على تكريس الصبغة الطبيعية-الميلودرامية.،ولم تنج منها بعض الأعمال المسرحية، التي تحايلت من أجل تخفيف تلك الصبغة بإسباغ روح الحكاية الشعبية، كمسرحية عبد الرحمن المناعي «ياليل ياليل» التي عرضت عام 1979 بإخراج الكاتب. أو بإسباغ القالب الرومانسي كمسرحية جاسم الزايد «نورة» [8] التي عرضت عام 1979 بإخراج فؤاد

الشطي. وعلى الرغم من ذلك فقد تمكنت مسرحيتا «ياليل ياليل» و «نورة» من تقليل الجفوة السابقة في مسرحيات «النواخذة» و «سبع ليالي»، و «توب توب يا بحر»، بين قالب استعادة الماضي، وقالب مسرحية الحبكة. ويرجع ذلك إلى اعتماد «ياليل ياليل» على قالب الحكاية الشعبية، واعتماد «نورة» على عقدة رومانسية لحدث الاضطهاد، لأنها جعلت من قصة الحب بين «سالم» أبن البحار الفقير، وبين «نورة» ابنة «النوخذة» الغني أرضية طبيعية لهذا الحدث، فكان ذلك كافيا لئلا يفلت زمام الإمساك بالتفاصيل، ولا يتسع الحدث، أو تجول الشخصيات خارج حدود العلاقة التي جمعت بين «سالم» و «نورة».

الرؤية الثانية:

نعتبر اتجاه بعض كتاب المسرحية إلى مسرحية «النواخذة» فوق أرضية الماضي، برؤية تجمع بين الرغبة في التفسير التاريخي، والدعوة إلى التغيير الاجتماعي، امتدادا متطورا لاتجاه الرؤية الطبيعية-الميلودرامية، التي تتبعنا آثارها فيما مضى من دراستنا للأعمال المسرحية في هذا الفصل. فقد ظل عهد الغوص والبحر يثيران حساسية درامية شديدة لتوتر لدى كثير من كتاب المسرحية في الخليج العربي. ولم يستنفد هذا العهد قدرته على مداهمة الواقع الجديد، بخيال يهتك الحواجز الصلبة، التي وضع لها النفط سبائك قوية، لأن اللجوء إلى هذا العهد، أصبح وسيلة تهدم تلك الحواجز، التي دأبت على فصل العهد الماضي عن الواقع الجديد. كما نجد ذلك في عدد من الأعمال المسرحية منها مسرحيتا «إذا ما طاعك الزمان «و«سرور» لإبراهيم بو هندي، ومسرحية «تنزيلات» لمهدي الصايغ، ومسرحية «ياليل ياليل» لعبد الرحمن المناعي.

وفي هذه الأعمال المسرحية، تتم إزالة بعض الحجب التي حالت دون استبصار الماضي، وصياغة شخصية «النوخذة» على المسرح، برؤية واقعية-درامية. فلم يعد الهدف من استبصار المؤلف المسرحي للماضي، مجرد التمثيل الأمين للوسط الطبيعي في عهد الغوص، والبحر، ولم يقتصر الأمر قي نموذجية «النواخذة» على مخاطبة الجوانب اللامنطقية، وإنما أصبح الهدف من مصاحبة الماضي، توظيفه، ووضعه في عملية، قوامها تفسير

حركة المجتمع، وتحليلها، كما أصبحت نموذجية «النواخذة» تستلخص من فعل الاضطهاد، ضرورة تاريخية وهي انتصار الطبقة المستضعفة، وتوسلها بالحلول الراديكالية.

ولا مراء في أن رؤية كهذه لن تجد لها وجودا دراميا، مقنعا في قالب المسرحية الطبيعية-الميلودرامية، وإنما ستجد وجودها الدرامي المقنع في استخدامها وسائل مسرحية أكثر تفتحا، واستجابة لطبيعتها الديناميكية. ولم يكن من الصعب عثور إبراهيم بو هندي ومهدي الصايغ وعبد الرحمن المناعي على مثل هذه الوسائل، بعد أن مهد كل من صقر الرشود وعبد العزيز السريع الطريق إليها. فقد سعيا إلى تأصيل الأساليب الفنية لدراما الأسرة المتغيرة، ووضعا أيديهما على ما هو ميلودرامي، وورومانسي، وتعبيري، وملحمي من أجل تعميق صلتهما بحركة التغير في الأسرة والمجتمع. وكان من أكثر الوسائل الفنية، التي طبعت الحركة المسرحية بعد تأصيل ذلكما الكاتبين لها، وسائل المسرح الملحمي، فقد جربها كثير من كتاب المسرحية في الخليج العربي، وعاث فيها بعضهم تخبطا وتقليدا، ولكن البعض أصاب بها أهدافا، ومكاسب جوهرية للحركة المسرحية. ونعتقد أن من بين المسرحيات التي تحقق هذه الإصابة، في تجريبها لتلك الوسائل مسرحيات «إذا ما طاعك الزمان»، و «سرور»، و«تنزيلات»، و «ياليل ياليل».

لقد اتجهت وسائل المسرح الملحمي، التي استخدمها الكتاب في المسرحيات السابقة إلى احتضان استبصار الماضي، برؤية تستهدف التفسير التاريخي، بحيث أنه ليس من العسير علينا القول: إن أبرز خاصية تميز مسرحيات إبراهيم بو هندي، ومهدي الصايغ وعبد الرحمن المناعي، عن مسرحيات سالم الفقعان، وراشد المعاودة هو اشتراكها في استخدام تلك الوسائل الفنية، القادرة على استبطان رؤيتها المغايرة. وبإمكاننا أن نلمس ذلك بوضوح شديد منذ مسرحية إبراهيم بو هندي «إذا ما طاعك الزمان» التي عرضت بإخراج محمد عواد عام 1973. ففي هذه المسرحية، تتلاشى التفاصيل، وتختصر إلى حد التجريد، وتشع فيها بعض أجواء الحكاية الشعبية، عندما تفسح المجال للتداخل بين أكثر من زمن عن طريق شخصية الراوي. كما يتصاعد الميل إلى الكثافة التعبيرية، سواء كان ذلك في الحركة التي جسدها المخرج، موغلة في التجريد، أو في اللغة التي حرص الكاتب

على أن تكون شعرا باللهجة العامية. وفي أجواء مسرحية من هذا القبيل، ما عاد الماضي قطعة منتزعة من حياة الغوص والبحر، وإنما عاد تشكيلا لجوهر فعل الاضطهاد السائد بين علاقات الإنتاج في ذلك العهد، ووسيلة للتحديق في حقيقة مغفلة، وهي أن نمطية فعل الاضطهاد المتجسمة في طبقة «النواخذة» تنحدر إلى الواقع الراهن في صورة نمطية متطورة.

إن المسعى الذي تجاهد مسرحية «إذا ما طاعك الزمان» لارتياده هو إثبات أن «النواخذة» في عهد الغوص والبحر، تحولوا إلى «نواخذة» جدد في عهد النفط، والتبعية للعالم الرأسمالي، وأن عمال البحر تحولوا إلى عمال شركات النفط، المتحالفة مع النظام السياسي وتطرح علينا مثل هذه الفكرة مشكلة ظاهرة، تعكس مدى قصور الكاتب في البلوغ بمسرحيته إلى مرحلة الإقناع، وهي أننا لا ندرك الفكرة السابقة في سياق فعل مسرحي، يسعى لإثباتها بالطرق المسرحية المعروفة، وإنما ندركها في سياق السرد التقريري لعملية التحول من «نواخذة» وعمال في عهد البحر إلى «نواخذة» وعمال في عهد النفط. ولذا لم يكن استخدام الراوي، والقذف بشخصيات متذمرة على المسرح إلا عاملا في أن يرتع أسلوب الخطاب، والسرد على خشبة المسرح.

لقد أغرقت المسرحية جزءا غير هين منها في تصوير اضطهاد «النواخذة» لعمال البحر، وجعلتنا ندرك ما يتعرض له عمال البحر من شظف وقسوة، سواء من طبيعة العمل البدائي في البحر، أو من طبيعة علاقات الإنتاج. ولكنا لا ندرك ذلك في مواقف مسرحية مجسدة، وإنما ندركه في حوار مسرحي مسرود. إن «دانة» تروي لنا كيف فقدت أباها وأخاها وزوجها، بسبب العمل المضني في البحر و «أم سعد» تروي فقدانها لزوجها، وعمها. والموقف الوحيد، الذي يبرزه الكاتب في شكل مسرحي، هو موقف وداع «دانة» لزوجها «بو فهد» مشيعا بمشاعرها المتذمرة، لتتقبل خبر موته في البحر بعد ذلك مشيعة بالزغاريد، والطبول في الخارج، معلنة زواج ابنة «النوخذة» من أحد الأغنياء. وأعمق ما يفصح عنه مثل هذا التشكيل، هو أن البحر يمنح الموت للطبقة الكادحة، ويمنح الترف والثروة لطبقة «النواخذة» ومن ثم كان جوهر فعل الاضطهاد، الذي يعلن عنه الكاتب في هذه المسرحية، يكمن في انفصال الطبقة الأولى عن الإنتاج، أو العمل،

الذي تقوم به في البحر، فهو يقول على لسان الزوجة المتذمرة من حال زوجها:

«دانة: إنت تتمرمر
أو غيرك من عقب غربالك إيبيع الذهب
تدخل تلقّط حصابي..
ترجع إيكلّ التعب
لهم الزّين ولك الباقي.. . شقا..» [9]

لقد كانت مسرحيات المعاودة السابقة توحي أحيانا بفكرة الانفصال عن العمل ولكنها لا تجعل منها وسيلة لنزع القشرة التي تتستر بها الطبقة المسيطرة، في حين أن مسرحية «إذا ما طاعك الزمان» تنزع هذه القشرة بهدف تحليل حركة المجتمع وليس تصويره، فنحن نجد النوخذة في الفصل الأخير يتحالف مع الغريب (رمز الأجنبي أو العالم الرأسمالي) وتتفق معه على مشروع جديد للإنتاج (النفط). وهنا يبدأ أسلوب جديد في الاستغلال يستخلصه الكاتب على لسان إحدى الشخصيات مؤداه استمرار فعل الاضطهاد، بعد انتهاء مرحلة الغوص فهو يقول:

«راشد: اللّي راح
درس تعلّمناه وباقي
واللّي في ودّهم تعبنا في البحر
إهمه في فايدة تعب باكر واهمه
واهمه في ليلنا يشوفون السفّر
بس تغيّر عندهم درب الخطر
أو تبدّل عندهم شكل القهر.» [10]

لا مراء-إذن-في أن استبصار الكاتب للماضي، موجّه للواقع الجديد، ومدفوع لتثوير نوع الحياة، بعد ظهور النفط، فهو لم يربط الفعل النمطي للإضطهاد بما في الماضي من تناقض، أو بما تضعه شخصية نموذجية كـ «النوخذة» من دلالات فصيحة لذلك الفعل، وإنما ربط نمطية فعل الاضطهاد، بحركة التغير في المجتمع، لدرجة يتبين لنا فيها، أن جانبا خفيا في مسرحية «إذا ما طاعك الزمان» يمثل أساسا لبغيتها الدرامية، رغم غياب الحبكة، وتضاؤل عناصر الفعل المسرحي فيها، وهو أن نمطية «النوخذة» تستقيم

بدقة متناهية، للتعبير عن حركة التغير في مجتمع الخليج العربي تعبيرا دراميا ضافيا.

ويستمر الأساس الدرامي السابق لشخصية «النوخذة» في المسرحية الثانية لإبراهيم بو هندي وهي «سرور» التي عرضت في أغسطس / آب 1975 بإخراج عبد الرحمن بركات. ولكنه يتجه إلى وضوح أكثر مما كان عليه في مسرحية «إذا ما طاعك الزمان». ففي مسرحية «سرور» يزداد ميل الكاتب إلى الاستفادة من قالب الحكاية، فيلجأ إلى قصة معروفة وهي قصة «سرور» التي تخلصت فيها زوجة الأب الشريرة من ابن زوجها بقتله ودفن يديه ورجليه، ورغم رغبة الكاتب في إيجاد الشكل الشعبي للمسرحية إلا أن الكثافة الدرامية التي عبرت عنها شخصية «النوخذة» غمرت شخصية زوجة الأب، وظلت شخصية «النوخذة» من ثم شكلا نمطيا لتاريخ فعل الاضطهاد بين عهدي ما قبل النفط وما بعده. ولذا فإن تركيز الكاتب على النوخذة وإغفاله لـ «مرت الأبو» ارتياد سهل للجانب النمطي الأعمق في الشخصية الأولى، وانتزاع لطبيعتها الدرامية الجاهزة، رغم إمكانية التعبير عن ذات الفعل النمطي للاضطهاد من خلال الشخصية الثانية التي زجت بها الحكاية الشعبية (مرت الأبو).

وما دام قالب الحكاية الشعبية يضمحل، بسبب سلطة الوجود الدرامي، الذي دلّت عليه شخصية «النوخذة» بو علي، فإن من الصعب علينا أن نميّز مسرحية «سرور» عن مسرحية «إذا ما طاعك الزمان» بتقليد مسرحي جديد. ذلك أن «بو علي» نسخة مطابقة للنوخذة «أحمد»، واستمرار لشكلها، ومضمونها السابقين في مسرحية «إذا ما طاعك الزمان»، فهو الذي يستغل البحارة بشراسة في عهد الغوص والبحر، وهو الذي يتحالف بلا هوادة مع الضيف (وهي تسمية مرادفة للغريب في المسرحية السابقة). والرغبة التي استبدت بالكاتب في ربط فعل الاضطهاد، الذي يقوم به «النوخذة» برقعة زمنية عريضة، تستقطب الماضي والحاضر.. . تعود للظهور مرة ثانية في شكل فني، يتجه للارتداد نحو الماضي. فقد كان «بو فهد» في مسرحية «إذا ما طاعك الزمان» يحكي لابنه تاريخ الاضطهاد، في الماضي، رغم أنه يعيش نفس الاضطهاد. وما فعله «الخادم» في مسرحية «سرور» لا يختلف عن ذلك أبدا، فهو يحكي للطفل «سرور» قصة من الماضي، ولكنها تلتقي مع

الحاضر عند نقطة واحدة، وهي استمرار فعل الاضطهاد.

إن للماضي دورا كبيرا في البنية المسرحية عند إبراهيم بو هندي، لأنه يؤكد به على صفة الديمومة للفعل النمطي «الاضطهاد». ونعتقد أن تأكيدا كهذا يتناغم مع نزعة يختلط فيها التشاؤم مع المعارضة، واليأس مع الإيمان بالمستقبل. ويدلنا على ذلك ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن الماضي يلعب دوره في تنظيم الحدث الدرامي، «في تلك العصور التي اختفت فيها، أو قل التي لم تظهر فيها بعد حتمية القيام بمجابهة منظمة للوضعية التاريخية القائمة من جانب القوى الاجتماعية الجديدة التي أخذت تنضج في أعماق هذه الوضعية». [11]. ولا مراء في أن مقولة عدم ظهور حتمية القيام بالمجابهة المنظمة هي القوام الصحيح للنزعة، التي يعبر عنها إبراهيم بو هندي في تكراره للارتداد بالماضي، ومزجه بالحاضر. لأنه إنما يتفاعل مع عصر لم تظهر فيه إمكانية تغيير الأنظمة السائدة، أو احتمال إقصائها. ولكن تتفاقم فيه نزعة تسلم بضرورة هذا الفعل الثوري، ومن ثم كان ذلك داعيا لاختلاط التشاؤم، واليأس مع المعارضة، والإيمان بالمستقبل.

وبغض النظر عما عاد به الارتداد بالحدث إلى الماضي في مسرحية «سرور» من التنظيم، والتوضيح للكثير من مظاهر الارتباك والغموض، التي سيطرت على مواقف المسرحية، وحوارها في الفصل الأول، فإن الغاية الدرامية المثلى لهذا الارتداد، لم تبارح الفعل النمطي للاضطهاد، فخلاصة هذا الارتداد، تتجه نحو صياغة الديمومة المتشائمة لهذا الفعل، كما نرى ذلك في تعليق الخادم.

الخادم: اللّى قِلْتَهْ صايِرْ وكِلْ يُوْم يْصيِرْ
ناسْ تْرُوحْ السّمَاْ ونَاسْ تْمُوتْ
نَاسْ اليُومْ تِنْدفِنْ في الأرض وبَاجِر تِنْبِنِىْ فُوقْهُمْ بْيُوتْ
تَمْشِى خَطْوَةْ
تِلْقَى عِشّةْ محَوّطَةْ بْسُورْ وحَرِيجَهْ
تَمْشِىْ خَطْوَةْ تِلْقَى جِدّامِك قَصُرْ
دَارْ ما دَاْرهْ حَدِيقَةْ
هاذِى يا سْرُورْ الحقيقة
هاذِى يا سْرُورْ الحقيقة.[12]

ويصوغ المقطع السابق-فضلا عن دلالته المتشائمة-تفسيرا لحركة المجتمع، وهو أن لكل عهد «نواخذة» جددا، وأن طبيعة فعل الاضطهاد، لا تنحسر عن الواقع الجديد، ما دامت طبيعة علاقات الإنتاج السائدة فيه هي الشكل المتطور عما كان سائدا في عهد «نواخذة الغوص والبحر»، من علاقات اجتماعية، ولم تغادر شخصية «النوخذة» باعتبارها أساسا دراميا لمثل ذلك التفسير، مسرحيتي «يا ليل يا ليل» لعبد الرحمن المناعي و «تنزيلات» لمهدي الصايغ، بل إنها عادت للظهور في شكل مسرحي، أكثر رصانة، وقدرة على استيعاب وسائل التغريب في المسرح الملحمي، لقد خفت في هاتين المسرحيتين صوت الخطاب الفجّ، الذي كان متفشيا في مسرحيتي إبراهيم بو هندي، وازدادت العناية بالحبكة، رغم الانهماك في توسعة الدور، الذي يلعبه الراوي، والجوقة مع مسرحية «يا ليل يا ليل»، أو الانشغال الظاهري بقالب المسرح داخل المسرح مع مسرحية «تنزيلات».

وتلتقي مسرحية «سرور» مع مسرحية «يا ليل يا ليل» في جانب أساسي مع رؤيتها لحركة المجتمع، وهو التأكيد على أن سيطرة طبقة «النواخذة» على وسائل الإنتاج، لا تستند على أسلوب شرعي عادل، وإنما تستند على انحطاط أخلاقي سافر، فالعم «بو علي» في مسرحية «سرور» استولى على الثروة بعد أن قتل أخاه. أما «النوخذة» فلاح في مسرحية «يا ليل يا ليل» فقد أغوى «أم فرحة»، واتفق معها على سرقة أموال زوجها على أن يتزوجها بعد ذلك، ولكنه خدعها، وتخلّى عنها، بعد حصوله على الثروة، وارتدائه ثوب «النواخذة»، وحين كبرت «فرحة» وأصبحت فتاة مثيرة الجمال، عاود «النوخذة» «فلاح» رغبة السيطرة عليها، كما فعل مع أمها من قبل، واستخدم من أجل ذلك نفوذه، وأخلاقه الشرسة، ولكنها-أي فرحة-نجت من براثن «النوخذة» هذه المرة. لأن جميع البحارة، وجدوا فيها الفرحة التي يحلمون بها. فحرروها من سلطة «النوخذة» وحرروا أنفسهم من التراضي، والبلادة اللذين فرضهما عليهم «بو فلاح».

إن سياق الفعل النمطي للاضطهاد في شخصية «النوخذة» فلاح لا يختلف عن سابقه في شخصية العم «بو علي» فكلاهما يؤسس لحركة مضطردة، تبدأ بأخلاق عدوانية منحطة، وتمر بشرعية الاستقلال الاجتماعي للوسط الكادح، وتدخل بعد ذلك في مرحلة الديمومة، وبعد

الشقة ما بين تكبيل الحاضر، وتحرير المستقبل.

وإذا كانت مسرحية «يا ليل يا ليل» قد تعانقت مع مسرحية «سرور» حول سياق واحد، وباتت امتدادا متطورا، وخصوصا لقالبها الفني، فإن مسرحية «تنزيلات» هي الامتداد المتطور لمسرحية «إذا ما طاعك الزمان». إنها تبني من الصراع الطبقي بين طبقة «النواخذة»،وعمال البحر أساسا دراميا للفعل المسرحي، وسياقا جوهريا لإثبات فكرة الديمومة، «المتشائمة» لفعل الاستغلال الاجتماعي، وتطور طبيعته ما بين عهدي «الغوص» و «النفط». لقد ظلت هذه الفكرة في مسرحية «إذا ما طاعك الزمان» تطفح فوق سطح الحوار التعليمي، دون أن تجد لها أرضا درامية تغوص فيها، وتخصب صلتها الأساسية بالمتلقي. بينما لم تعد كذلك في مسرحية «تنزيلات». ذلك أننا نجد الكاتب في هذه المسرحية أكثر قدرة على إثبات فكرته، وإقناع المتلقي بها، لأنه يصوغها بعد تجربته الناضجة في مسرحية «هدّامه»، التي عرضنا لها فيما مضى (الباب الثاني).وبعد أن استقام له المجال، لتقويم تجارب غيره، ممن أغرتهم مرحلة الغوص والبحر بالتجسيد على المسرح.

وأبرز مظاهر اقتدار الكاتب في إثبات فكرة انحدار فعل الاستغلال الاجتماعي في عهد النفط من ذات الفعل، الذي كان سائدا في عهد الغوص والبحر، هي سيطرته على الوسائل المسرحية، وتحكمه في قالبها، بطريقة باعثة على الشعور بالإقناع، والرضا من الفكرة المستهدفة. فهو يستخدم شكل المسرح داخل المسرح، مؤكدا على عدم إمكانية العزل بين العهدين (البحر، والنفط)،ويكسو الخشبة بوسائل من مسرح بريخت، تجمع بين الرغبة في كسر الإيهام المسرحي، والرغبة في بث مشاعر السخرية، فالممثلون يتكلمون حوارا عاديا، ولكنه مليء بالإيحاء. ويؤدون حركتهم بإيقاع كاريكاتوري متسارع، تتضاءل فيه فرص التقمّص، دون أن تهبط بالطاقة الدرامية إلى مستوى السذاجة، بفضل الأجواء التعبيرية، التي تبثها عناصر الإيحاء في الحوار، والإضاءة، ودور المؤثرات الفنية الأخرى من غناء، ومواويل، وتمثيل صامت.. (بانتومايم) ونحوها.

وأيا مّا كان الدور الذي لعبته هذه العناصر، والمؤثرات في تعميق أفكار الكاتب، فإن مما لا شك فيه أن استخدام الكاتب لأسلوب المسرح داخل

المسرح هو الذي يحقق القدر الأكبر من التحكم المسرحي لرؤيته المفسّرة لحركة المجتمع. ففي هذه المسرحية يلتقي مجموعة من أعضاء فرقة للتمثيل، ويجري بينهم في البداية حوارا مضطربا حول بعض مشكلات المجتمع الكويتي، مشيرا إلى الفكرة المذاعة بشكل رسمي في الكويت، وهي أن الدخل الفردي للمواطن يبلغ 14890 دولارا سنويا. ليمضي بعد ذلك في إثبات أن المواطن الكويتي، الذي يتمتع بأعلى معدل عالمي من الدخل الفردي إنما هو صورة أخرى متطورة من ذلك المواطن المستغل في عهد الغوص والبحر. فإذا كان اقتصاد البحر يدرّ ربحا وفيرا في جيوب طبقة «النواخذة»، والتجار، فإن نمط الاستهلاك، الذي يعيشه المواطن الكويتي بعد النفط، جعل المعدل المرتفع من دخله الفردي يصب في خزينة الطبقة البرجوازية التجارية، المسيطرة على النشاط الاقتصادي. وكما كان البحار يدفع طول عمره «أقساطا» من القيمة الزهيدة لعمله الشاق، لأنه مضطر دوما للاقتراض من «النوخذة» دفعا لجوع أسرته، فإن المواطن الكويتي في ظل الاقتصاد الحديث، يدفع «أقساطا» شبيهة بأقساط «السّلف» التي يدفعها البحار. إنها أقساط اعتماده المفرط على أدوات الاستهلاك، من سيارة ومكيّف، أو أثاث، أو نحو ذلك.

وتمضي المجموعة في فرقة التمثيل بعد ذلك من أجل إقناعنا بالتفسير التاريخي-المادي لحركة المجتمع، على غرار التفسير، الذي استهدفته مسرحية «إذا ما طاعك الزمان». ولكن مع خلاف بسيط، وهو أن هذه المسرحية صاغت التحول التاريخي، الذي مرت به المنطقة من اضطهاد، يتعرض له عمال البحر، إلى اضطهاد، يتعرض له عمال شركات النفط.. . بينما التحول التاريخي، الذي تصوغه مسرحية «تنزيلات»يسجل الانتقال من استغلال قيمة العمل في الوسط الكادح من عمال البحر، إلى استغلال قيمة الدخل السنوي المرتفع في الوسط المستهلك العريض من المجتمع. وقد وجد مهدي الصايغ خير وسيلة للإقناع بمثل هذا التحول، القيام باستبصار الماضي عن طريق قيام أعضاء فرقة التمثيل بجميع الأدوار القادرة على تجسيد طبيعة العلاقات الاجتماعية في عهد الغوص والبحر.

وحين استعاد الممثلون أدوارا من الماضي، أمكن القول: بأن الواقع الراهن إنما يرث من الماضي الشكل المتطور لفعل الاضطهاد والسخرة، فنحن نرى

«عبد الله العريشان»، الذي يصبّ المواطنون دخولهم الفردية في خزائنه هو نفسه ذلك «النوخذة»،الذي بدأ يتذرع بأخلاق وصولية إلى أن تمكن من الاستحواذ على ثروة «عجيل العريشان»، بعد زواجه من إحدى بناته، وحينئذ شدّد قبضته على عمّال البحر، وأخذ يملي عليهم شروطه، ويفرض سيطرته، تحت ضغط «السلف»، الذي ينوء به كاهلهم، والظروف المتدهورة، التي تمرّ بها تجارة اللؤلؤ.

إن العامل الفني الذي يسّر للكاتب إثبات فكرة التحول من أقساط الغوص إلى أقساط النفط يكمن في وعيه باستخدام أساليب التغريب الملحمي، فهو يزج بالممثلين في أدوار الماضي، ولكنه لا يقطع صلتهم بحقيقة يدركون مسبقا أنه لا بدّ من الوصول إليها، ولذا نجدهم-مثلا-يخترقون تقمص الأدوار، التي يلعبونها، بتلقائية متواصلة، كما نجد ذلك في هذا الحوار:

هيفاء: مشكلة أفول نجم تجارة اللؤلؤ أثّرت على ناس ثانيين.. مشكلة مثل هذي تطيح على روس المساكين الغواويصّ وأمثالهم..

إبراهيم: المساكين اللّي كانوا غرقانين بأقساط من نّوع ثاني.. .

نبهان: بالضبط مثل حاج

أم سعد: أقساط متعلقة بارقابهم.. . أقساط ما لهم فيها خيار.. الحاجة

نبهان: بالضبط مثل حاجتك للبيت.. والأثاث والسيارة.. . (يلتفت إلى هيفاء) بسّ مو سيارة إبخمسة آلاف دينار.. .

أم سعد: المسألة بالنّسبة لهم أكبر من هذى.. حياة أو موت... أقساط تتعلّق بأكلهم وشربهم.. نعم.. يأكلون ويشربون بالأقساط..

أحمد: الغوّاص كان يتعمل مع كائن خرافي ما يرحم.. إسمه البحر

نبهان: واسمه النوخذة [12].

وما كان للكاتب أن يقتحم سياق الفعل المستعاد من الماضي، بالطريقة السابقة، لولا أنه وضع الحوار التعليمي السابق في قالب المسرح داخل المسرح. لأن أعضاء فرقة التمثيل في المسرحية، اتفقوا منذ البداية على التنقيب في تاريخ النمط الجديد لـ «النوخذة» في عهد النفط، وهو «عبد الله العريشان»، هذا الاتفاق الذي جعل الماضي، حكما مباشرا على الحاضر، كما جعل الحاضر حكما مباشرا على الماضي، ولم يكن استخدام المسرح

داخل المسرح إلا الأسلوب، المتناغم مع طريقة التنقيب عن الماضي، أو شكل استصدار الحكم منه أو عليه.

وأيا ما كانت الوسائل التي اتبعتها مسرحية «تنزيلات» أو غيرها في بعث الطاقة الدرامية من شخصية «النوخذة»، فإن الخلاصة التي نرى ضرورة التأكيد عليها، هي أن نمطية الفعل المرتهن ب «النوخذة»، تنعتق من صفات الجمود، حين يكون استبصارها على المسرح غير مقيّد بمفاهيم ووسائل مسرحية جامدة، وهذا يعني أن نموذجية «النوخذة»، لن تستنفد طاقتها الدرامية طالما كان استبصارها مرتبطا بدينامية المجتمع، وبتغيراته المستمرة. تماما كما لم تستنفد نموذجية الأب، هذه الطاقة منذ عهد الإغريق، وحتى الآن.

سيظل «النوخذة» أساسا دراميا، يمكن أن ينعكس من خلاله ما يطرأ على الطبقات الاجتماعية في مجتمع الخليج العربي من أشكال الحراك، وما تتعرض له معارضة القوى الاجتماعية الناهضة للأنظمة السياسية من تطوّر، وما يمرّ به نظام الدولة أو السلطة من تغيّر. ولن تخرج شخصية «النوخذة» من الذاكرة أو المخيلّة مع مختلف الأجيال القادمة، ومع شتى الظروف المتباينة، طالما أنها منحوتة في ذاكرة، أو مخيلة شعبية لفصح عنها-في أبسط المظاهر-تلك الأغنية القديمة التي كانت النساء يرددنها على شواطئ البحر:

لا تْصَلِبْ عليهُمْ
يا نُوخِذَا هُمْ
لا تْصَلِبْ عليهُمْ
غَصّبٍ عَليهُمْ
تَرَى البَحَرْ بَارِدْ
غَصّبٍ عَليهُمْ
قَطَّعْ إيدِيهُمْ
تَرَى حبَالِ الغُوصْ
قَطَّعْ إيدِيهُمْ

12 مَسرحة السلاطين

تختلف شخصية السلطان، أو الملك عن كل من «الأب» و«النوخذة» اختلافا شديدا، رغم اشتراكها معهما في بعث الطاقة الدرامية، المتحاورة مع رموز الأنظمة السياسية في المجتمع. وجوهر اختلاف هذه الشخصية هو أنها ليست رمزا للسلطة أو الدولة، وإنما هي الممثلة «الطبيعية» لها.. . بينما كان الأب و «النوخذة» رمزين لها داخل الأسرة والمجتمع، فلا يمثلانها إلا بمقدار استجابتها لقوانين السلطة، ومفاهيمها ومثلها الأخلاقية. ومن ثم كان لا بد من أن يتم لقاء المخيلة المسرحية مع شخصية السلطان فوق أرضية درامية متميزة، لأن الصورة الممثلة لـ «طبيعة» السلطة السياسية في المجتمع، ليست كالصورة المنعكسة لذات الطبيعة في المرآة، أو فوق سطح الماء. والشخصية المسرحية التي تنتزع نموذجيتها مما يشترك، أو يتشابه معها في دوافع الفعل، والسلوك، ليست كالشخصية المسرحية، التي يختلط في بنيتها ما هو فردي مع ما هو نموذجي.

وإذا كانت الصورة «الطبيعية» لشخصية السلطان، تفترض لها استجابة درامية مغايرة في خيال الكاتب المسرحي، فإن من اللازم التساؤل

عن الجوانب المؤسسة لمنظومة السلطان،أو المؤسسة لنموذجيته، لأن معرفة هذه الجوانب من شأنها أن تساعد على معرفة الكيفية الجمالية، التي تقتحم بها شخصية «السلطان» خشبة المسرح.

ربما كان من الجائز أن ينظر إلى السلطان الذي استولى على عرش السلطة بالوراثة، أو بالقوة على أنه «شخص لا نموذجي» كما ذهب إلى ذلك جان دوفينيو. ذلك أنه لا يستطيع الاعتماد على أي قاعدة من القواعد، التي تصلح لبقية الناس فهو لا يشبه أحدا، ولا يشبهه أحد. فليس بينه وبين الآخرين قاسم مشترك، وكذلك فإن القواسم المشتركة، لا تصلح له، إنه محكوم عليه بأن يكون «فردا» بحكم الاعتراف الذي هو موضوعه [1]. ولا تغري فرديته إلا بالاصطفاء الاجتماعي، الذي نصبه ملكا، ثم عزله عن بقية الناس، واستبعده عن الضمير المشترك، وجعله من الشخصيات التي تقاوم بالعزل، أو النبذ، أو القتل.

وعلى الرغم من المنطق السوسيولوجي الدقيق الذي تتفحصه النظرة السابقة لفردية الملك، أو السلطان. فإننا نعتقد أن تلك الفردية لا تستقطب جانبها الخاص في بنية هذه الشخصية إلا لأنها تؤسس لقيام الجوانب النموذجية في ذات البنية. فحين لا يشترك مع السلطان فرد آخر في بلوغ أعلى مراحل السلطة، فإن الكثيرين يبلغون ما يبلغه من القدرة على تجسيد فعل الاضطهاد، والتسلط، حسبما تقتضيه مكانتهم الطبيعية من التدرج الاجتماعي، أو حسبما تقتضيه نوازعهم البشرية بين ميول عنصري الخير، والشر، ونحن لا ننفك نعزو الآثار الخالدة للكثير من المآسي الإغريقية والإنجليزية والإسبانية والفرنسية إلى وجود شخصيات كالملوك، أو القواد، أو نحوهم ممن يتوغلون في صدر كل واحد منا، رغم بعد الصلة بيننا، وبين عصورهم، ورغم أننا لا نشبه أحدا منهم. ولا يزال «أوديب» الملك رمزا للكثير من نزعاتنا وآمالنا المحطمة، والصامدة على السواء. كما لا نزال نجد في اضطهاد الملوك لشعوبهم في التاريخ، أو فوق خشبة المسرح اضطهادا لوجودنا الإنساني، بينما نجد في مقاومة هؤلاء الملوك، وعزلهم، أو قتلهم وعدا لنا بواقع جديد.

والوظيفة التي تناط بها شخصية السلطان تعني الكثير من الجوانب النموذجية لأيديولوجيتها. فالميراث الطويل من الدين، والمجتمع، والسياسة

في هذه الشخصية صير منها رمزا للحق الإلهي، الذي يجعل من السلطان امتدادا طبيعيا للإله، ورمزا للذات، التي يصونها القانون، دون أن تصونه، ومثلا أعلى لاستقرار الأخلاق، وثبات السيادة، والسلطة على المجتمع. ورغم كل ذلك فإن أعمق ما في نموذجية الملك، أو السلطان لا يقتصر على أيديولوجيتها، وإنما يتجاوز ذلك إلى صياغتها لما هو جوهري من النزعات والأخلاق، والقوانين السائدة في المجتمع. لدرجة أصبح فيها التاريخ لا يعنى بالحياة العادية للأفراد، قدر عنايته بحياة الملوك، وتقلبات الأحوال السياسية التي يعيشونها، كما أصبحت المأساة في أزهى عصورها الكلاسيكية، لا تجد نسيج فلسفتها الأخلاقية في شخصية عادية، وإنما تجدها في حياة الملوك. ويقودنا ذلك للقول في تعبير أكثر دقة. إن ما هو نموذجي في شخصية الملك، يتصل بتعبيرها عن منظومة «الجوهري» في تاريخ المجتمع، أكثر مما يتصل بتعبيرها عن منظومة التصنيف النمطي لأيديولوجيتها.

ومادام السلطان شخصية يلتقي في أعماقها الفردي مع النموذجي مع الجوهري، فإنه-بلا شك-أكثر تركيبا، وتعقيدا من نموذجي الأب «والنوخذة» وربما كان من العسير على الكاتب العادي أن يخوض في تلك الأعماق المضطربة بمأمن من الغرق في جانب منها. لقد تيسر ذلك لبعض العبقريات المسرحية مثل سوفوكليس وشكسبير. وخاصة في مسرحيتي «أوديبوس» و «هاملت». ولكنه ليس من الهين تمثيل الخليط المعقد لشخصية السلطان في المراحل الاجتماعية التي لا يحظى فيها نظام السلاطين بالشرعية المقبولة. ذلك أن إظهار السلاطين والولاة، والأمراء على المسرح في فترة تزداد فيها عزلتهم، وعدم إمكانية تنظيمهم العقلاني لحركة القوى الاجتماعية، مصحوب دوما بالانحياز لما هو نموذجي، أو جوهري في شخصية السلطان. حيث لا بد من إيجاد القاسم المشترك، لكل سلطان يستولي على العرش بأساس غير شرعي. ولا بد من خلق فعل نمطي يتلازم مع سلوكه وأخلاقه. ومن ثم فإن بإمكاننا القول: إن مجتمع الخليج العربي، لم يمر بفترة تتبلور فيها عزلة الأنظمة كما يمر بها في المرحلة الاجتماعية المعاصرة، التي ظهرت فيها المسرحية، وخرج فيها السلاطين على خشبة المسرح.

وربما انطبق ذلك على المجتمع العربي بصورة عامة، فحين كانت عزلة السلاطين والخلفاء في العصور الإسلامية مستورة بكثير من العوامل الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية ظلت صورة هؤلاء السلاطين منقسمة بين أخيار، وأشرار، كما نجد ذلك في سلاطين «ألف ليلة وليلة» ونحوها من قصص التراث العربي، أما حين كشفت حركة القوى الاجتماعية الحجب عن تلك العزلة في مرحلة الاستعمار (العصر الحديث)، فإن صورة السلطان لم تعد باعثة لأساس الانقسام الدرامي، وإنما عادت باعثة لنموذج الأيديولوجية المرفوضة، ونمط الفعل، المبتوت الصلة بضمير الجماعة.

إذن فإن شخصية السلطان، شأنها كشأن الأب «والنوخذة» لم تخرج على المسرح إلا من أجل تشكيل الحوار مع أيديولوجيتها. ولعل ظهور هذه الشخصية فوق خشبة المسرح في الخليج العربي، يمثل امتدادا متطورا للحوار مع نموذجي السلطة القهرية السابقين (الأب والنوخذة). فرغم أن تاريخ ظهور شخصية السلطان أسبق من تاريخ ظهور نموذجي الأب، و «النوخذة»، لأنه يرجع إلى بواكير الحركة المسرحية في الثلاثينات، والأربعينات، إلا أن ذلك لا يعني أن إدانة السلطة التقليدية، قد اقترنت بظهور السلطان على المسرح، منذ ذلك التاريخ. ذلك أن الكثير من الأعمال المسرحية المقتبسة، أو المؤلفة لم تكن تقاوم شخصية السلطان، أو تدينها. ويكفي التذكير بمثال ناصع لذلك، وهو مسرحية «خروف نيام نيام» لحمد الرجيب، التي أظهرت المثل الأعلى للعدالة والحق، وإنصاف المظلوم من خلال شخصية السلطان. لقد كانت مقاومة هذه الشخصية متمثلة في إدانة رموزها داخل الأسرة والمجتمع، كما رأينا ذلك في دراستنا لنموذجي الأب «والنوخذة»، باعتبارهما رمزين إضافيين للسلطة القهرية في المجتمع التقليدي. وظلت الأعمال المسرحية التي درست هذين الرمزين، لا ترفض شكل السلطة التقليدية فحسب، وإنما ترفض جميع مترادفاتها في المجتمع. كرجل الدين الموصوم بالتماهي مع السلطة القهرية في أغلب أعمال راشد المعاودة المسرحية.

لقد أصبح المسرح مع تمثيل أيديولوجية الملك سياسيا، لا بالمعنى الواسع لهذه الكلمة. وإنما بالمعنى المحدد في مخاطبة الجانب «الجوهري» من الحياة، الذي تنبعث منه مشاكل الإنسان العادي، وأفكاره، وعواطفه، كما

تنصب فيه أيضا. وذلك هو الجانب الأيديولوجي في نموذج الحاكم. ولما كانت مناقشة هذا الجانب محفوفة بمخاطر القوانين التي شرعت في المجتمع فإن الكاتب المسرحي لم يلجأ إلى بناء تفاصيلها الدرامية من الوسط الطبيعي لصراعات السلطة السياسية، ومشاكلها الجمة مع الاستقرار، أو التغير في البنى، وإنما لجأ إلى تمثيلها، ونمذجتها في وقائع تبدو في شكلها الظاهر، معزولة عن تفاصيل الحياة الاجتماعية الراهنة، ولكن مضمونها، وباطنها قوي الصلة بهذه الحياة، لدرجة لم تستطع النفاذ في كثير من الأحيان من الأجهزة المحكمة للرقابة الرسمية.

ويعتمد الكاتب المسرحي في خلق مواجهة من هذا القبيل على وسائل توظيف التراث الشعبي تارة، وعلى وسائل الإطلاق، والمطابقة، ونسبية المكان والزمان، تارة أخرى، وانعكس استخدام هذه الوسائل على شكل البنية الدرامية، ومضمونها فأحل الحوار المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصحى محل الحوار المكتوب باللهجة العامية، واستمد الفعل المسرحي تماسكه من أجواء الحكايات الشعبية-العربية. ومن الميراث الهائل لشخصية الملك. وبات هذا الفعل أكثر طواعية، وقدرة على احتضان الأفكار، وتحريك الشخصية على المسرح، وإن لم يبلغ درجة التلقائية في تشكيل الفكرة، أو القضية التي بلغتها دراما الأسرة المتغيرة عند صقر الرشود وعبد العزيز السريّع.

وأكثر من لجأ إلى توظيف التراث الشعبي العربي، أو استعان بزخرفته، وأخيلته حسن يعقوب العلي في مسرحيتيه «الثالث» و «عشاق حبيبة» وخلف أحمد خلف في مسرحية «مصباح علاء الدين» وأحمد جمعة في مسرحية «شهرزاد الحلم الواقع» وعبد الرحمن المناعي في مسرحيتي «المغني والأميرة» و «هالشكل يا زعفران» ومحمد عواد في مسرحيتي «العطش» و «حسن وفرارة الخير.»

وتشترك جميع هذه المسرحيات في عدة خصائص مسرحية، فهي تناقش مشكلات الحكم والديمقراطية في قالب تهيمن عليه أيديولوجية الملك أو السلطان، وهي تعني بتوجيه الخيال الدرامي، الذي تشع به أجواء الحكايات الشعبية نحو المطابقة الشديدة لما في الواقع من تناقضات، وصراعات، وإن سلكت في ذلك طرقا ملتوية، وأساليب متعسفة في بعض الأحيان. وهي

تروض حركة الشخصيات، بما فيها شخصية السلطان، بجعلها مغموسة إلى الأذقان في قسمة ميلودرامية بين أن تكون خيرة، أو أن تكون شريرة، وبين أن تكون ظالمة، أو أن تكون عادلة، وبين أن تكون مضطهدة (بكسر الهاء)، أو أن تكون مضطهدة (بفتح الهاء)، وهي تسرف في تكبيل الرؤية الدرامية بالحتمية السائدة في الواقع، لدرجة لا تختلف فيها عن الاستبصار الفوتوغرافي للماضي عند كل من سالم الفقعان وراشد المعاودة، ثم لا تكاد تخرج عن حتمية الاستمرار الأيديولوجي للملك إلا باستشراف رومانسي غالبا.

لقد أعاد كثير من كتاب الحركة المسرحية في الخليج العربي عددا من سلاطين ألف ليلة وليلة إلى الظهور، وكان «حسن يعقوب العلي» في مسرحية «الثالث» التي عرضت عام 1976 بإخراج فؤاد الشطي، أكثر من وضع شخصية السلطان في سياق الحتمية السائدة في الواقع، وغمسها في بحيرة عميقة من الحيرة والبلبلة اللتين نجد مصدرهما في عاملين: الأول عدم نضج أفكار الكاتب حول مشكلات الحكم والديمقراطية، والعدالة، والثاني سيطرة قالب الحكاية الشعبية التي استمدها الكاتب من قصص «ألف ليلة وليلة» وتأثيرها عليه بدرجة بلغت حد التكبيل لخياله، فبطل هذه المسرحية صورة أخرى من «أبي الحسن المغفل» في ألف ليلة وليلة، الذي لقيه هارون الرشيد مع وزيره جعفر البرمكي متنكرين، وأرادا أن يتسليا معه فأسبغا عليه مظاهر الاحترام والمكانة الكبيرة ووضعاه في موضعها ولكنهما ما لبثا أن كشفا له حقيقته، بعد أن كاد يصدق ما حدث له من تحوّل.

ولا تفجر شخصية «أبي الحسن» في مسرحية «الثالث» أكثر من ذلك الشيء الجوهري الذي تصب فيه مشكلات الناس جميعها، وهو أيديولوجية الحاكم، وفيما عدا ذلك فإن هذه الشخصية لا تخرج على الإطلاق من ثوبها الهزلي في «ألف ليلة وليلة»، الذي جاهد مارون النقاش في فترة مبكرة من تاريخ المسرح العربي على زخرفته بألوان زاهية في مسرحية بعنوان «أبو الحسن المغفل».

لقد تنازل السلطان في مسرحية «الثالث» عن أيديولوجيته لابن الطبقة الشعبية بعد أن أعيته السبل في الوصول إلى حل لمشكلات الفقر، والظلم المنتشرة في بلاده. وقد رأى مع وزيره، أن خير من سيشيع العدل هو من

تجرع مرارة الظلم. ومن ثم يتنكران، ويبحثان عن هذا الفقير المظلوم، الذي سيقيم ميزان العدالة، فيجدانه في «أبي الحسن» صاحب المقهى.

انتقلت الولاية إلى الفقير المظلوم، الذي يحمل في صدره نقمة شديدة على الأغنياء، والتجار. وقد حكم «أبو الحسن» على نفسه منذ البداية، فقال في لهجة صارمة للحاجب، الذي لم يعد يولّيه ثقته. «يظل الإنسان عندي مظلوما ما دام فقيرا فإذا اغتنى أصبح ظالما». ورغم عرضية هذه العبارة بالنسبة للتخطيط الدرامي سواء في الأصل الشعبي للحكاية، أو في بنائها المسرحي الجديد، فإنها تفصح عن رغبة شديدة في مقاومة الأيديولوجية اللاديمقراطية، وتلقي بظلال من الشك على النزعة الحيادية، التي مضت المسرحية في تجسيدها. فقد أصبح استلام أبي الحسن للولاية ذريعة درامية باعثة على الكثير من التناقضات حول مسألة الحكم والعدالة، ومثيرة للسؤال حول فكرة يريد الكاتب أن يوجهنا إليها، من خلال الحجج، والبراهين المطروحة في أجواء الدور، الذي لعبه أبو الحسن. ؟

ورغم غبار الأحكام المسبقة التي تثور في حوار المسرحية، إلا أن ما يستهدفه الكاتب حقيقة هو القول بحتمية بقاء الظلم، ما دام الحكم قائما على أيديولوجية الفرد. ولن يختلف حجم الظلم مع اختلاف الجذور الطبقية للحاكم، وإنما يظل تقديره مسألة نسبية، كما انتهت مسرحيته «الثالث» إلى ذلك. فما إن تولى أبو الحسن الحكم، حتى بدأ يعزل، ويولي من يشاء ويطلق سجناء الوالي السابق ويعود لمصالحة أبي غالي إكراما لابنته جوهرة، ويستقصي أعمال الولاية فيجد السجن عقابا للجميع، وحين وصلته شكوى من ارتفاع الأسعار، أصدر قرارا يلزم التجار بتخفيض أسعارهم إلى النصف، فثاروا عليه مطالبين بخلعه من الولاية. وفي الوقت الذي أمر أبو الحسن باعتقال كبير التجار، ومصادرة أمواله، بحجة الاحتكار، كانت شكوى التجار قد وصلت إلى السلطان، فقرر النزول إلى الولاية للإطلاع على ما فعل أبو الحسن بأمورها.

وتمضي المسرحية بعد ذلك إلى غايتها، حين تجمع أبا الحسن مع السلطان، والوزير، وكبير التجار، وتجعله أمام الجميع في صورة تحتمل الانقسام إلى موقفين متعارضين: أحدهما يدينه، ويقاومه. والآخر يتعاطف بالدفاع عنه. فالوزير يشكك بقوة في عدل أبي الحسن، ويراه ظالما في

أحكامه التي أصدرها في حق التجار، ومتسببا في الفوضى عندما أطلق سراح السجناء، بما فيهم المجرمون. ومحابيا المجرم عندما عفا عن أبي غالي، ومثيرا للرعب بانتزاعه اعتراف المذنب تحت التعذيب. أما أبو الحسن فقد دفع جميع هذه التهم، وردها إلى نحرها، فالتجار محتكرون للسلع، ومغالون في طلب الربح، ومن ثم وجب ردع جشعهم بالقوة، والسجناء الذين أطلق سراحهم، أخذوا إلى السجن في عهد ظالم. وأبو غالي أذنب حقا، ولكنه تاب فعفا عنه. أما سجناؤه الذين أرغمهم بالقوة على الاعتراف، بما اقترفوا، فقد أخذهم بذنوب محققة، إيمانا منه بأن: «العدل لا يستتب إلا بالسوط.» وأن المذنب لا يعترف طواعية بذنوبه.

ولم ينته الانقسام السابق إلى خاتمة واضحة، وإنما ظل الاحتمال قائما، فاغرا جميع إمكاناته للحيرة، والسؤال والاختيار اللذان طرحهما أبو الحسن في نهاية المسرحية بقوله: «الرأي الأخير لك يا مولاي، فإما أن تقبل أسلوبي وتأخذ به وتصدق على الأحكام، وإما .. . وإما أن أعود إلى المقهى».

وعلى الرغم مما في هذه الخاتمة المفتوحة من عناصر الحياد، والبعد عن إصدار الأحكام القاطعة، فإن سياقها المسرحي الذي يقود إليها لم يرسم بالصورة غير المنحازة نفسها. لأنه يحفل بكثير من الحجج، والأحكام التي نراها بمثابة التعليق الحتمي على جميع شكوك الوزير و ردود أبي الحسن. فالاحتمالات المتوقعة في خاتمة المسرحية، محكوم عليها على لسان أكثر من شخصية، و في مواقف متعددة. و أبلغ هذه الأحكام أن أبا الحسن يقر بعدم مقدرته على تحقيق العدل، لأنه يجد نفسه بمفرده في بحر متلاطم من الظلم.. . إنه يتساءل: «كيف أقيم العدل ؟» فتجيبه الجارية هند: «عندك العقل يا مولاي فاسمع شكاوى الرعية، واستشر، وفكر بها ثم احكم». ولكنه يرد عليها بقول يائس: «لكني واحد.. . واحد بين عشرات الظلمة في دوائر الولاية..»».

ويتردد صدى تشكيك الكاتب في عدالة الحاكم الفرد على لسان السلطان، الذي كثيرا ما يرد الظلم إلى عدم الإحساس بالمسؤولية لقد قال بذلك قبل أن يعطي الولاية لأبي الحسن، وقال به-أيضا-بعد أن أحس باستمرار الظلم، رغم وقوف الفقير المظلوم حكما على الظلم. مما يعني أن هناك شعورا قويا، بأن القضاء على الفقر، والظلم لا يكون بإيديولوجية

الفرد، وإنما يكون بالأيديولوجية الديمقراطية، التي تشرك الجميع في مسؤولية القرار، أو الحكم.

ويوجه الكاتب تشكيكا دقيقا في عدل الحاكم، الذي يجعل القوة والظلم وسيلتين لاستتباب العدل، بدلا من أن يجعل الحوار، والمشاركة وسيلتين لهذه الغاية، كما فعل أبو الحسن، الذي استخدم العنف لإشاعة العدل، فبات ظالما للجميع. فالكل-حتى أقرب الناس إليه، كجوهرة حبيبته، وهند جاريته-يشكك في عدله، بينما هو يقول لهم بلا هوادة «العدل لا يعرف الرحمة.» بل إننا نلمح في مشهد لقاء «أبي الحسن» مع «سرور»حامل السوط في عهد الوالي السابق «ابن غانم» أن الكاتب لا يفرق بين ظلم «ابن غانم»، و ظلم «أبي الحسن»، لأن كليهما يستهدي بالعصا لبلوغ العدل، كما يدل على ذلك هذا الحوار:

«سرور: (داخلا) مولاي ! !

أبو الحسن: أنت الذي كنت تحمل السوط.

سرور: أنا عصا الوالي يا مولاي.

أبو الحسن: عصا الظلم و الطغيان.

سرور: و أنا الآن عصا العدل في يدكم يا مولاي.

أبو الحسن: أنت الذي أخفت عنبر و هددته بالضرب.

سرور: و أنا الذي قبضت على ابن غانم و سلمته إلى مدير السجن..»[2]

إذن، فإن أبا الحسن حمل عصا الظلم، و الطغيان، التي حملها غريمه «بن غانم»، و طبق حكمه الصارم «العدل لا يعرف الرحمة». فرجم التجار، و أتباع الوالي بأحكام, دون أن يناقشهم فيها، وعمل على تأثيمهم بشتى الطرق، من أجل أن يبرر لنفسه العدوان عليهم. و من ثم انتهى إلى نفس المأزق، الذي انتهى إليه الوالي «بن غانم» و هو قيامه بفعل الاضطهاد، وتمثيله الصحيح لنمطيته، و خاصة عندما أصبح بمثابة المثل الأعلى لمن يطلق العنان للعدوانية الذاتية.

وبإمكاننا القول بعد كل ذلك إن الاحتمالات التي انتهت إليها خاتمة المسرحية، و تعليقها النسبي على أيديولوجية أبي الحسن، تمثل، في تقديرنا النهائي توجيها مصطنعا لأحداث المسرحية، وليّا لجذعها النابت. فالبطل الذي يقرر نمطه الأيديولوجي منذ البداية بمقولته السابقة: «يظل الإنسان

عندي مظلوما ما دام فقيرا فإذا اغتنى أصبح ظالما»، لا يمكن أن يكون نموذجا محتملا للعدل، و الديمقراطية بنفس وضوح أي نموذج آخر محتمل. و لو كان «أبو الحسن» كذلك لحكمنا بفداحة رؤية الكاتب، و خطورتها السلبية على موهبته، لأن من «يرى كل الأشياء بدرجة واحدة من الوضوح لا يرى منها في الحقيقة شيئا».. . كما يقول بيلينسكي [3]. في حين أن أبا الحسن لم يكن سوى نموذج مضاد للأيديولوجية الديمقراطية. وفي يقيننا أن البلبلة التي تثيرها خاتمة المسرحية، وخصوصا في تظاهر الكاتب، بعدم القطع بحكم واضح على أيديولوجية أبي الحسن، إنما هي أثر من آثار التزام الكاتب بقالب الحكاية الأصلية في «ألف ليلة و ليلة»، وانخداعه بما في خاتمتها من بريق دراميّ، لم يكن يستهدف المقاومة الصريحة لشخصية السلطان على الإطلاق.

ولو أننا نظرنا إلى مسرحية «الثالث» مجردة مما لحق بمخيلتها الدرامية من بعض تفاصيل الحياد، والمطابقة لأجواء القصة الشعبية، لوجدناها تبقى أدانتها الشديدة لأيديولوجية الفرد، ومقاومتها العنيفة لأي نموذج من نماذج الحكم المناقضة للديمقراطية. سواء انحدر الحاكم إليها من ذات البطانة، المؤصلة لأيديولوجية السلطان، كـ«بن غانم»، أو انحدر إليها من حي شعبي فقير، كـ «أبي الحسن».

وإذا كان القالب الخارجي المستمد من الحكاية الشعبية قد لعب دورا مزدوجا في مسرحية «الثالث»، بأن أطلق لفكرة الكاتب إمكانية هائلة للإثبات، ثم عاد، وأمسك بتلابيبها في دائرة ضيقة، فإن القالب الخارجي، الذي استمده الكاتب لمسرحيته الثانية «عشاق حبيبة»، التي عرضت عام 1978 بإخراج فؤاد الشطي يفرض سيطرته المحكمة على أفكار الكاتب، وشخصياته، لدرجة تكون فيها سائر التفاصيل، عرضة للانخرام في النمطية الجامدة. ومردّ ذلك أن القالب الخارجي في هذه المسرحية، قائم على المطابقة الشديدة للحتمية السائدة في الواقع العربي. فالشخصيات والمواقف، والأفكار، ليست سوى مادة يزخرف بها الكاتب التصميم الخارجي، الذي فرضه على مخيلته. ولا تجدي أجواء التاريخ المصطنعة لهذا التصميم في الخروج من دائرة الجمود، وإنما تبقى قيوده على الكاتب، حتى نهاية المسرحية.

لقد لجأت مسرحية «عشاق حبيبة» إلى فترة سلاطين، العهد الأيوبي، ورسمت في أجوائها الشكيلة، خارطة سياسية للوطن العربي، تنطبق بوضوح شديد على فترة الاستعمار، التي خسر فيها العرب الكثير من الثروة والأراضي. واستخدمت لذلك أسلوبا يجمع بين الرمز والواقع،. فجعل من «حبيبة»، شخصية مركزية يطلب الجميع حبها ويرمز بها للوطن أو فلسطين، ويحيطها بأطماع حاسم صليبي ومساعده اليهودي «رفيع» فضلا عن أبناء العم الأربعة.

وبينما تؤثر «حبيبة» ابن عمها «أحمد» الذي يخلص في حبها، وصون كرامتها، والدفاع عنها من الأطماع المحيطة بها، تمضي بنا الشخصيات النموذجية حولها، نحو أهداف لا يتوقع المتلقي على الإطلاق، أن تحيد عنها، وتنحرف عن مسارها. فالحاكم الصليبي يبدأ باعتقال «أحمد» وإبعاده عن «حبيبة»، وحين لا يجد منها غير الكراهية، يبدأ في تنفيذ الخطط، التي يدبرها له مساعده اليهودي «رفيع» ضد أحمد، وضد أبناء العم الذين انقسموا إلى أطماع متعارضة.

ولسنا في حاجة للإثبات بأن الوقائع السابقة، إنما تستهدف المطابقة لما هو سائد في الواقع العربي المعاصر، وإذا كانت تتمكن من تحقيق هذه المطابقة، بما أوتي الكاتب من مقدرة على ضبط عناصر الفعل «الطبيعي» فإنها لا تتمكن من النظر إلى الواقع إلا في حدود جلدته الخارجية، فالشخصيات مرغمة على أن تكون شديدة النمطية، والمواقف تجري في مسار محفور لها سلفا، فوق قشرة الواقع، بحيث لا يمكن توقع جريها، خلافا لما هو معروف من تناقضات الواقع العربي، في ظل المرحلة الاستعمارية. ولذا فنحن لا نتوقع من الكاتب في هذه المسرحية أن يأتي برؤية جديدة، تقفز فوق أسوار «الحتمية السائدة». كما لا نتوقع لشخصية الحاكم أن تخرج عن نمطيتها المسطحة في ممارسة فعل «اضطهاد المستعمر»، لدرجة أن سرقة «رفيع» اليهودي لقافلة السلاح لم تكن وسيلة لإثارة دماء جديدة في عروق الوسط الدرامي-الطبيعي. وإنما كانت وسيلة لتنميط شخصية الحاكم، وبلوغها درجة الجمود.

ولعل بإمكاننا أن نلاحظ من خلال تجربة «حسن يعقوب العلي» في مسرحيتي الثالث و «عشاق حبيبة»أن مقاومة أيديولوجية الحاكم، وجدت

قالبها الدرامي المحكم في سياق الأجواء، والموضوعات التي رسخت وسائلها، وحيلها، وقيمها، وشخصياتها في التراث الشعبي. سواء ما اتصل منها بقصص «ألف ليلة وليلة»، أو بغيرها من القصص الشعبية القديمة، بينما لم تجد أيديولوجية الحاكم نفس السيطرة الدرامية المحكمة عندما وضعت في قالب المطابقة الشديدة للحتمية السائدة في الواقع.

ومن العوامل التي تساعد على تماسك القالب الدرامي مع توظيف التراث الشعبي، أن كثيرا من موضوعاته القديمة، قد عولجت من قبل على أيدي بعض الكتاب، كما هي الحال مع حكاية «أبي الحسن المغفل»، ونحوها من قصص ألف ليلة وليلة، الأمر الذي يجعل التناقض السابق، لا يثير أمامنا غرابة، وخروجا عن المألوف، خاصة وأن «تاريخ المسرح» أوضح دائما أن بعض الموضوعات المسرحية، التي عولجت بقوة من قبل على أيدي الكتاب المسرحيين في الماضي ظلت تضفي سحرها الأبدي على المؤلفين المتعاقبين»[4]. وإلى جانب ذلك ظل الكثير من الأساطير، والقصص، وأحداث التاريخ تغري بمعالجتها، واستعادتها فوق خشبة المسرح، دون أن تفقد أثرها، ورونقها بل ربما ساعد استبصارها عند أكثر من كاتب، وفي أكثر من عصر، على أن يستمر نمو الطاقة الدرامية في داخلها، بما يتضافر لها من غذاء، تتمثله كل مرة في مغزى جديد.

ويمكننا أن ننصت لصدى انعكاس أجواء التراث الشعبي، وأجواء المطابقة للحتمية السائدة في بعض الأعمال المسرحية، التي نراها أكثر إفصاحا عن مظاهر القيود، ومظاهر التحرر في صياغة أيديولوجية السلطان من مسرحيتي حسن يعقوب العلي. ومن ذلك مثلا مسرحيات: «العطش» لمحمود عواد، «وشهر زاد الحلم والواقع» لأحمد جمعه، و «المغني والأميرة»، و «هالشكل يا زغوان» لعبد الرحمن المناعي.

لا تختلف مسرحية «العطش» عن مسرحية «عشاق حبيبة»، من حيث تقنيتها في مطابقة الحتمية السائدة في الواقع. إنها توغل في هذه المطابقة، لدرجة تجعل لها إطارين أو شكلين من أشكال المطابقة للصراع السائد، أحدهما أزلي-مطلق، وهو ذلك الصراع القائم بين القوي والضعيف، والآخر نموذجي-مطلق، وهو ذلك الصراع القائم على وجود الأيديولوجية القهرية للسلطان.وتحكي لنا مقدمة المسرحية قصة الصراع الأزلي الأول في زمان

نسبي(الأمس)، ومكان نسبي أيضا، (مكان ما في الأرض أو السماء). وبأسماء تنطوي على دلالة الانقسام. فهناك «بار» (وهي تسمية شعبية مستمدة من الإنجليزية يراد منها القوة) الذي يرمز إلى القوة المتمردة، وهناك «سلام» الذي يرمز إلى الضعف والقعود، يتحدثان في جو يوحي بالجفاف، والجمود عن لعنة «العطش» التي حلت بمدينتهما المنفيان منها. وفي هذا الحوار، يقر «بار» العزم على العودة إلى مدينته بعد أن أدرك لعنة العطش، بدعة اختلقها الأقوياء للسيطرة على الضعفاء. وسرعان ما ينقل الكاتب الانقسام السابق بين «بار» و «سلام» إلى مدينه زمانها نسبي أيضا، (الحاضر) مستهدفا التصوير، والمطابقة للنموذج المتحقق من الصراع، والانقسام بين القوة والضعف في المجتمع المعاصر. فقد تحول «بار» إلى «سعد الغريب»، الذي يدخل مدينة يهلكها العطش، دون أن يحرك الأهالي فيها ساكنا، والعطش بدعة اختلقها سلطان المدينة، اضطهادا منه للمتمردين على سلطته، هذا السلطان الذي يسبب العاهات للأعرج المتمرد، ويجعل منه أداة رؤية لتخويف الأهالي، في الوقت الذي يتحالف مع «الصاحب» (تسمية شعبية تعني الأجنبي) ويمنحه حق استباحة أراضيه في مقابل حماية أيديولوجيته السائدة. كل هذه أسرار يكشفها سعد الغريب للأهالي ويحرضهم على الثورة على سلطان المدينة ومستعمرها.

ومن غير العسير أن ندرك أن الكاتب لم يستهدف سوى المطابقة الشديدة للظروف الخارجية التي كان فيها مجتمع الخليج العربي مرتبطا بأيديولوجية متحالفة مع الاستعمار البريطاني. بحيث أصبح الواقع الخارجي المتحقق في سلسلة متصلة من الوقائع العامة، بمثابة التصميم الذي يفرض على الكاتب رسم جميع الخطوط الدرامية المطابقة له. ولا مراء في أن مثل هذه المطابقة تظل عاجزة عن تحقيق رؤية جديدة، أو ابتكار موضوع مؤشر مهما جاهدت في سبيل ذلك بوسائل الزخرف الطبيعي، ومظاهر التعمق الميتافيزيقي، كما هو في مسرحية «العطش»، فنحن نجد الكاتب يهتم بجملة من الوسائل، التي من شأنها أن تضلل المتلقي عن الاهتداء إلى طريق المطابقة، وتكسو أجواء المسرحية برغبة في عدم الاكتراث بالواقع، فالأسماء ذات دلالة رمزية مرتبطة بالشخصية النموذجية. والزمان والمكان مطلقان، والصراع ينحدر من حتمية مطلقة، وتفاصيل الجفاف، والعطش ذات دلالة

تعبيرية تضفي على العرض المسرحي انبهارا خارجيا ذا تأثير شكلي، فالشأن في هذه المسرحية ليس لتفاصيل المكان، وإنما لمجاراة الواقع. إنها لم تخلق من أجل تجسيد فكرة تتخطى حدود الواقع، كما يفعل كتاب الدراما الرمزية أمثال ميترلنك وبيكيت، ويونسكو وغيرهم، وإنما خلقت من أجل الزخرفة الشكلية لمطابقة الحتمية السائدة في الواقع. فنحن ما أن نخرج من تلك التفاصيل، حتى نجد نماذج الواقع «الطبيعي» تتزاحم في صدامها بمتابعتنا، ونعود حينئذ إلى الاتصال المتراخي بتلك النماذج. لأن كل ما سيقوله الكاتب عن فعل الاضطهاد، الذي يمارسه السلطان و «الصاحب»، أو فعل المقاومة التي يمثلها «سعد»، والأهالي نكاد نتوقع حدوثه عن طريق ما ينبئ به من إمكانات التقابل مع الواقع.

وهناك وسيلة أخرى، لم يستخدمها محمد عواد إلا من أجل زخرفة أسلوب التطابق مع الحتمية السائدة، وهي انتزاع بعض الأسماء من أجواء التراث الشعبي، مثل «خيل إبليس»، و«بار»، و «الصاحب»، ومثل «طائر الرخ»، الذي رآه «سلام» في منامه و «الوحش» ذي الرؤوس السبعة، الذي تنكر «الصاحب» في صورته. ولم يكن استخدام مثل هذه الأسماء قادرا على زحزحة الفعل الطبيعي عن حركة الفعل المسرحي، لأنها لم تزد عن كونها رداء تنكريا، تتخفى وراءه نموذجية سافرة، تطبع حركة الفعل، وحركة الشخصيات بين طرفي الاضطهاد، والمقاومة.

وربما كان الجانب الوحيد الذي أصاب الكاتب في توظيفه لا يتراءى إلا في استخدام «خيل إبليس»، إذ لم ترتبط دلالة هذه التسمية ارتباطا ميكانيكيا بإحدى الشخصيات النموذجية، وإنما ارتبطت بسياق الفعل المسرحي. فسلطان المدينة هو الذي يرغم الأهالي على التصديق بأن ذلك الآدمي الأعرج المشوه ينتحل شخصية خرافية «خيل إبليس»، من أجل ترويض نزعته العقلانية المتمردة، وكبحها بالفكر الغيبي. ومن ثم فقد لامس الكاتب، بتوظيف هذه التسمية الشعبية، جانبا دقيقا من اضطهاد الأيديولوجية الحاكمة، وهو بعث مظاهر العجز، والإحساس بالقهر عن طريق الاعتراف بالسيطرة الخرافية، وإشاعة التصديق بها في حياة الإنسان العادي.

ولما كان مثل هذا الجانب مرتبطا بأيديولوجية السلطان، فقد استهدف الكاتب مقاومته على لسان (سعد)، الذي يقول: «خيل إبليس خرافة يرفضها

العقل.. . ويبدو أنها نوع من التبرير لخوفهم.. .» بل إن الكاتب يحرص طوال المسرحية على أن يجعل بطلها ثائرا على السيطرة الخرافية، ومحاربا النزوع الغيبي، في تفكير الأهالي، لأنه سبب بلادتهم، وتسليمهم بالعجز.

لقد ظلت الوسائل التي زخرف بها محمد عواد مطابقته للواقع، معزولة تماما عن إمكانية التجسيد لأي فكرة تتخطى التصميم الخارجي للواقع، وكأنها بمثابة الإدعاء الكاذب بالرمز أو بالكثافة والتجريد. وربما لم يعن ذلك إلا مزيدا من الالتزام بالحتمية السائدة من جهة، والمقاومة لأيديولوجية السلطان من جهة أخرى. إن هذا الالتزام هو الجهد، الذي أنفقه الكاتب حقا من مسرحيته. وأبلغ مظاهره تتجلى في إدانة التشويه الجوهري المزمن، وهو تناقض أيديولوجية السلطان مع الديمقراطية والعقلانية، فالبطل الذي أدرك العلاقة السببية بين فعل القهر، والسيطرة الخرافية على الواقع من شأنه أن يدرك ما هو أخطر من ذلك، وهو أن عطش الأهالي الحقيقي، ليس إلى الماء، وإنما إلى الحرية. فالسلطان يغريه بتحقيق ما يريد للمدينة، فلا يطلب الماء، وإنما يقول: «أريد تحريرها وتحرير أهلها.. أريد لهم الحرية...» ومن ثم أصبحت غاية «سعد» هي أن يروي عطش الأهالي إلى الحرية، وأن ينتزع لهم حقوق المشاركة في السلطة. وهذا كفيل يجعله العنصر الأساسي في مقاومة أيديولوجية السلطان. بل إن الكاتب لم يشغل نفسه بشيء قدر اشتغاله بهذا العنصر الدرامي في مسرحيته، بحيث أتى ذلك على بنيتها بالترهل، كما أتى على لغتها بالاسترسال، والخطابة الفجة في كثير من المقاطع، وخاصة على لسان «سعد»، ثائر المدينة، ومخلصها من العطش.

والمظهر الأساسي لميوعة حوار المسرحية، ينبعث من أن مواقف المواجهة بين «سعد»، وبين السلطان، والصاحب محدودة، ومحصورة في زاوية تناقض مكشوف بينهم، ولكن الكاتب مع ذلك يجعلها معجونة بكثير من الجمل الحوارية الفضفاضة. وكأن المشكلة الفنية التي خلقها محمد عواد لمسرحيته، أنه جعل الفعل المسرحي المحدود، في قالب لغوي ممطوط ويمكننا أن نلاحظ جانبا من هذه المشكلة في المقطعين الجاريين على لسان السلطان في حواره التالي مع الصاحب.

الصاحب: (مفكرا) أصمت.. ..

سلطان: كيف أصمت.. وأفكاره هكذا.. كيف أصمت ومكره وحيله تفوق مكرنا وحيلنا إنني أتوقع زوال سلطاننا وجبروتنا على يد هؤلاء البهائم.. إنني أحلم كل ليلة حلما مزعجا يوقظني من نومي.. ويبعث الرجفة في أوصالي.. إنني مريض يا سيدي.. . عليل منهمك..

الصاحب: (ثائرا) أصمت عليك اللعنة وعلى أحلامك.. . دعني أفكر... أريد هدوء للتفكير.. . هل فهمت.. . أريد أن أفكر.

سلطان: فكر.. فكر.. . يا جناب الصاحب.. . أما أنا فقد عجزت عن التفكير. إن هذا اللعين يكاد يتغلب علينا بأفكاره وحيله.. . إنه داهية مخطط.. . والأفضل أن تفكر في وسيلة نتخلص فيها منه قبل أن يتخلص منا ويخمد أنفاسنا.. . هذا ما أحلم به كل ليلة...».[5]

(التأكيد منا على الجمل المكررة)

إن المسرحية محشوة بالكثير من الجمل، والمقاطع التي تحذو صياغتها حذو المقطع الثاني في الحوار السابق على لسان السلطان. ولا نشك في أن مثل هذه الصياغة، تعطل حركة الفعل المسرحي، وتستلب منه أعز خصائصه المسرحية، وهو التوازن التلقائي بينه وبين الحوار. والحق أننا لا نستغرب تضخم المشكلة السابقة في مسرحية العطش، إذا ما تذكرنا أن الوسائل التي أغرق الكاتب بها مسرحيته كالرمز، ودلالات التراث الشعبي، والإطلاق النسبي للزمان والمكان، لم تتجاوز بأثرها الزخرفة السطحية للفعل المسرحي. لقد ظلت تحوم حوله، كما مضينا إلى توضيح ذلك فيما سبق، دون أن تتداخل في مواقفه، أو تمتزج بطاقته الدرامية المؤسسة من المواجهة بين فعل الاضطهاد، وبين الدعوة إلى الديمقراطية.

وإذا كانت مسرحية «العطش» هي مثالنا الفصيح على أن أيديولوجية السلطان تصل إلى مرحلة النمطية الجامدة، كلما ازداد سياقها المسرحي ارتباطا بالحتمية السائدة، واقترانا بقيود المطابقة لأحداثها الخارجية، فإن مسرحية «شهرزاد الحلم والواقع» لأحمد جمعه [6] هي مثالنا على أن أيديولوجية السلطان، تتحرر من بعض قيود النمطية الجامدة حين تكون مستلهمة من مادة التراث الشعبي. فالجوانب النموذجية لشخصية السلطان في هذه المسرحية لا تستأصل دوافعها الذاتية، ولا تدعوها إلى الانغلاق في أفعال نمطية غير نامية فوق خشبة المسرح، وإنما تدعوها لاستقطاب

الطاقة الدرامية لفعل الشخصية، ولأفكارها. ونعتقد أن ذلك أثر غامر من آثار حكاية شهرزاد مع الملك شهريار، على الكاتب. ليس من خلال أصلها الشعبي المعروف فحسب وإنما من خلال استلهامها المتكرر في مخيلة بعض الكتاب المسرحيين العرب أيضا.

لقد عالج قصة شهرزاد عزيز أباظة في مسرحية شعرية بعنوان «شهريار» فاستطاع أن يبرز من خلالها صورة معتمة للحاكم المستبد، الذي ينعكس سوء حاله بعد خيانة زوجته مع العبد الأسود على سوء الحال الاجتماعية، وعالجها على أحمد باكثير في مسرحية «سر شهرزاد» من زاوية يؤكد فيها على أن قتل شهريار لزوجته ليس إلا صورة مفرطة لنزواته، ومظهرا لإطلاق شهواته بسفك دماء العذارى بعد التمتع بهن. وقد اتخذ أسلوب التحليل النفسي، وسيلة لإثبات ذلك فجعل «شهرزاد» توقظ عقل الملك، وتقنعه بترك عادته البشعة مع العذارى عن طريق حكاياتها، ولكن دون أن تزحزح مشهد الخيانة من نفسه اللاواعية. وعالجها أيضا توفيق الحكيم في مسرحية «شهرزاد» في ضوء فلسفته الذهنية القائمة على ضرورة التوازن بين مطالب الجسد، ومطالب الروح. فجعل شهريار ملكا مهزوم الروح قبل أن تحكي شهرزاد حكاياتها عليه، ولكنها بعد حكاياتها هزمت انتصاره على أجساد العذارى، وأصبح يجد في شهرزاد انعتاقا لروحه، وهزيمة لجسده، وظل ينساق وراء الإخلاص المحض لهذه الروح، إلى أن أصبح في حكم المقضي عليه في النهاية. ومن ثم كان شهريار مثالا للتطرف، وعدم التوازن في كلتا الحالتين.

وتكاد مسرحية «شهرزاد الحلم والواقع» لأحمد جمعة تستفيد من معالجة المسرحيات السابقة، فهي تهتم بإبراز الأثر الاجتماعي لاضطهاد الملك شهريار، كما فعل عزيز أباظة. وتجعل الفصل الثاني مسخرا لتصوير مظاهر العبودية البشعة. كما تظهر مواقف كثيرة للنائحات على بناتهن اللاتي سفكت دماؤهن ظلما وبهتانا. فضلا عن أنها تظهر اضطهاد الملك لوزرائه، وازدراءه لهم. وتهتم أيضا بجوانب سيكولوجية في شخصية الملك شهريار، كما فعل علي أحمد باكثير، فتحاول استقصاء نزواته في معزل عن أثر الخيانة الأولى لزوجته. ونحن منذ البداية نشاهد شهريار، يفصح لنا عن جذور نزوة الاضطهاد في ذاته فيقول:

«أنا شهريار، أنا الدم، أنا زهرة الموت، أيتها العذارى سأمطركن بدمي القاني، لن أكون شهريار إذا لم أفعل ذلك (بانكسار مؤقت) أريد امرأة تحبني (برجاء) أريد امرأة تشفق علي (بتضرع) أريد امرأة تغسل هذا الجرح من قلبي...»[7].

إذن فإن الإعلان عن الصورة الدموية، والإفضاء برغبة الاضطهاد، تقترن مع غياب المثل الأعلى للمرأة في شخصية (شهريار) لدرجة يمكن القول: بأن الاضطهاد هو النزوة المعبرة عن ذلك الغياب، والمخففة لآثاره النفسية المتوترة. وتظل شخصية شهريار طوال مسرحية أحمد جمعه غير معافاة من أمراضها، كما كانت عند باكثير والحكيم. وربما كانت نزواتها المرضية أكثر تأثرا بنزوات شهريار في مسرحية توفيق الحكيم بوجه خاص، كما سنرى ذلك من العرض والمقارنة.

إن أحمد جمعه يتبع منهاج الحكيم في جعل دوافع الفعل الدرامي للمسرحية مرتبطة بالتغيرين السيكولوجي، والذهني، الذي أصاب شهريار، بعد أن فرغت شهرزاد من حكاياتها، وربما أفسح أحمد جمعه جزءا من مسرحيته لتصوير شخصية الملك قبل هذه الحكايات، ولكن ذلك لا يعني اختلافا بينا في طريقة الاستقطاب للطاقة الدرامية الكامنة في شخصية شهريار. فقد ظلت عناصر الفعل عند أحمد جمعه نابعة من رصده للتغير، الذي أحدثته شهرزاد. تماما كما كانت هذه العناصر قائمة على نفس المنبع في مسرحية الحكيم.

وتنعكس وحدة الأساس الدرامي في المسرحيتين على قيام مظاهر متفرقة، تبين لنا مدى سلطان مسرحية توفيق الحكيم على مسرحية أحمد جمعه. فالحوار تسوده نزعة ذهنية، تنحدر إليه من شهرزاد الحكيم. وشهرزاد نفسها لم تزد عن كونها مثلا أعلى للمرأة يتسامى أمام شهريار إلى أن يتغلغل في أعماقه، ويزيح عنه قناع «الملكية» ويستبدله بشخصية أخرى. وهذه نفس المهمة التي ترتادها شهرزاد في مسرحية الحكيم، بل إن الفلسفة التي تعتنقها شهرزاد عند أحمد جمعه، والغموض الذي تتلفع به، والشبهة التي أثيرت حول اختيارها المقصود لهزائم الملوك، وانتصارات الشعوب في حكاياتها، وصفاتها الشخصية التي ملكت بها زمام الملك، أقول: إن كل ذلك يعكس لنا آثار الأقدام التي تذرعها شهرزاد توفيق الحكيم في مسرحية

أحمد جمعه.

ونعتقد أن التأثير المستمد من مسرحية الحكيم لا يفرغ مسرحية أحمد جمعه من مكابدتها الدرامية في بعث بعض الأصداء الجديدة لحكاية شهرزاد. فإذا كانت هذه الشخصية النموذجية، الملهمة، وسيلة مشتركة عند توفيق الحكيم وأحمد جمعه لاستبسار أيديولوجية الملك، وخلخلة بنيانها الروحي والمادي، فإن تأثيرها الدرامي على الملك شهريار عند كلا الكاتبين يعكس جوانب الاختلاف والمغايرة. فتوفيق الحكيم يستهدف رؤية ذهنية خالصة، تسعى لتأصيل فلسفته التوفيقية، أو التعادلية من خلال استباره لأيديولوجية الملك، القائمة على التطرف، وعدم التوازن، بينما يستهدف أحمد جمعه رؤية سياسية خالصة، تسعى لبيان الأسس اللاعقلانية أو اللامنطقية في أيديولوجية الملك. ومن ثم كانت شهرزاد عند الحكيم رمزا للمطلق في كل من الروح، والعقل، والطبيعة. بينما كانت عند أحمد جمعه رمزا للحرية والعقلانية.

ويمكن القول: إن الكاتب استغل فكرة الأصل الشعبي للحكاية، التي جعلت شهرزاد منقذة لبنات جنسها من نزوة «اضطهاد الملك»، فجعلها مرة أخرى منقذة، وثائرة، ولكن ليس من أجل العذارى فحسب، وإنما من أجل الإنسانية كلها وليست حكاياتها للملك شهريار إلا تمثيلا حقيقيا لثورتها البيضاء على حكمه المستبد، فقد أخذت تقنعه بحتمية زوال ملكه، من خلال عرضها المستمر لهزائم الملوك، وانتصار الشعوب فيما تحكي من قصص. فاستطاعت في البداية أن تثير رعب الملك ثم ما لبثت أن جعلته محبا مسجونا في حكاياتها، وحين تنبه بعض الوزراء لخطورة شهرزاد أثاروا حولها تهمة التآمر عليه، وطلبوا امتحانها أمام العالم أبي الفضل. فخذلتهم جميعا، وأفحمت منطق أبي الفضل، وانتصرت على نوايا الملك، وشكوكه، فازداد تعلقه بها. ولكنها بلغت مرحلة اليأس من تغيير أيديولوجيته، ولم تجد حينئذ سوى أن ترفض البقاء في القصر، وتتحول إلى نقيض مطلق لأيديولوجيته.

وحين تتراءى شهرزاد تمثيلا للحرية التي لا تقر بها أيديولوجية الملك شهريار، يكون المجال مفتوحا أمام الكاتب لإسباغ الدلالة الذهنية على حركتها. فعندما تقترب المسرحية من خاتمتها، تتجرد شهرزاد من ثيابها

الواقعية والأسطورية، وتنكشف عن كونها حقيقة مطلقة لقيمة الحرية. وهنا يعود أحمد جمعه للالتقاء مع توفيق الحكيم عند نقطة هامة من تطور الفعل الدرامي، وهي بلوغ الملك شهريار مرحلة الانغمار بمثل أعلى يخلخل أيديولوجية الملك تحت أقدامه. لقد استمد شهريار الحكيم من شهرزاد وعيا جديدا، جعل أيديولوجيته النزوية تواجه انقلابا فظا، لأنها أطلقته من عقال غرائزه إلى ديمومة لا قرار فيها. وهاهو يقول لها علانية:

«لا أريد أن أشعر، كنت قبل أشعر ولا أعي.. . اليوم أنا أعي ولا أشعر كالروح [8]ومن ثم فقد انهزم «الملك» في شهريار، وأصبحت شهرزاد نبوءة العهد، الذي لم تستطع أن تحققه للملك، كما نفهم ذلك من قولها: «أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق.. . لقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض فلم تفلح التجربة.».

ونجد شهريار في مسرحية أحمد جمعه يواجه انقلابا متوازيا من الوجهة الدرامية، مع الانقلاب السابق لشهريار الحكيم، فالمثل الأعلى للحرية يهزم المثل الأعلى للأيديولوجية المغلقة، والعقلانية تهزم اللاعقلانية. إن جبروت شهريار لا يستطيع إرغام شهرزاد على البقاء في القصر، وما عاد هذا الملك قادرا على أن يحتمي بأيديولوجيته، أمام شهرزاد، وإنما عاد يطلب الاحتماء بالمثل الأعلى في شخصية شهرزاد. نلاحظ ذلك بوجه خاص في المواقف الأخيرة من المسرحية. فالقائد يحمل إلى الملك نبأ تمرد الجيش عليه، ولكنه لا يحرك ساكنا، وإنما يضع شهرزاد في خيار بين أن تقبل احتماءه بها أو يقضي شهريار على التمرد، لكن الرغبة في الاحتماء بشهرزاد تنمو نحو دخول شهريار في حالة عقلانية، واعية، يقرّ فيها بحتمية سقوط أيديولوجيته، كما أقرّ شهريار الحكيم بذلك من قبل. إنه يقول للقائد، الذي يريد أن يفتك بشهرزاد: «أنا دخلت منطقة الوعي.. . فأيقنت أن هذه المملكة تصير إلى الزوال ما لم تمنحها هذه السيدة من قوتها ووعيها. أما أنت فلا زلت عبد القوة.. . كنت مثل شهريار.. .»[9]

وتنتهي المسرحية بنبوءة واضحة، سافرة المغزى، تتضاءل فيها القيم الشعرية التي كانت تتضمنها نبوءة شهرزاد في مسرحية «توفيق الحكيم» فالملك يسقط على الأرض بعد أن يقول: «هذه المملكة قد آن لها أن تحتضر لقد مضى عصرها.. . وآن لعصر آخر أن ينبعث، أليس هذا ما حاولت أن

تقوليه يا شهرزاد، فإذن صدقت.. . صدقت نبوءتك.. . أولا يقف الكاتب عند هذا الحد من الإفصاح، والتقرير، وإنما يمضي إلى استباق تحقق النبوءة، فالمكان ينفجر بالدماء وصوت القائد ينادي: «أحرقوا شهرزاد...» بينما تصدر صرخة عميقة من شهرزاد، وتنطفئ الأضواء، لتعود بعد ذلك في شكل قطع بيضاء فوق أنقاض الجميع. وكل ما سعت إليه هذه الخاتمة من قوى الإثبات والتقرير، وضجيج الوسائل المسرحية من موسيقى، وأضواء، و «أصوات» الباريتون، والكورس المترنمة بشعر شيللر، تكاد تكون مختزلة في خاتمة توفيق الحكيم، التي يبلغ الحوار فيها مرتبة الشعر.

«العبد: (يتبعه بأنظاره حتى يختفي) لقد ذهب.

شهرزاد: لا مفر له من هذا.

العبد: أقسم أنها دماء زوجاته ! هي دماء زوجاته مضى عهد الدماء. لكن هذا ما صار إليه الرجل.

شهرزاد: (كالمخاطبة نفسها) دار وصار إلى نهاية دورة.

العبد: (يتحرك فجأة) أستطيع أنا أن أعيده إليك.

شهرزاد: خيال ! شهريار آخر يولد غضا نديا من جديد. أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت !» (15)

لقد جرى أحمد جمعه إذن، وراء نفس المهمة التي ابتكرها توفيق الحكيم لشهرزاد، وهي أن تبلغ بالدائرة إلى حتمية الانغلاق (دار وصار إلى نهاية دورة). وكل ما هنالك أن أحمد جمعه لم يجعل مهمته تصب من منابع ذهنية أو فلسفية محضة، وإنما جعلها تصب من منابع رؤية تخاطب «الجوهري» المشترك بين أيديولوجية شهريار النزوية، وأيديولوجية الظرف الاجتماعي، والسياسي الراهن في المجتمع العربي، وقد لا تغيب على الكاتب حدود الاستفادة التي بلغها من توفيق الحكيم، أو من غيره، بقدر ما نعيب عليه غلواء اللغة التقريرية في الحوار، واستجابتها المباشرة، والمتعسفة أحيانا لفكرة الإسقاط على الأوضاع الراهنة. كأن يقتحم الحوار إشارة ما إلى الفلسطينيين، أو إلى الحرب اللبنانية، ومذبحة تل الزعتر. ذلك أن مثل هذه الإشارات الخارقة لأجواء التراث الشعبي، لا تنجو من سذاجة الإيحاء في كثير من الأحيان، بل إنها غالبا ما تغلق مخيلة المتلقي، وتفرض عليه ضربا من الوصاية. فما لم يكن الفكر، والفعل المسرحي واضحين، متوغلين

في مخاطبة «الجوهري» فإن أي إشارة عارضة لن تجدي في الاقتراب من «الجوهري» على الإطلاق. وقد كان أحمد جمعه غنيا عن جميع إشارات الإسقاط العارضة بجملة لماحة وردت على لسان شهرزاد، وهي قولها للملك: «جئت من هذي الديار ومن هذا العصر».

وأيا ما كان الأمر فإن مسرحية «شهرزاد الحلم والواقع» تعمق وضوح الظاهرة التي ارتبطت بها مسرحية السلاطين، فهي كسابقتها مسرحية «الثالث» تخاطب ما هو نموذجي-جوهري في أيديولوجية السلطان، وتبعث المعايشة الخلاقة بين أفكارها السياسية المعاصرة، وبين القيم الدرامية المتأصلة في الحكاية الشعبية. وتقوم بجس نبض الواقع الاجتماعي، والسياسي الراهن، لا بملامسة جلدته، وإنما بإزالتها، والنظر لما هو أسفلها من مشاكل جوهرية. بينما لم تتمكن مسرحيتا «عشاق حبيبة» و «العطش» في ظل عنايتهما المسرفة بوسائل المطابقة للحتمية السائدة من تحقيق الشكل المتماسك لتلك المعايشة. وقد ظلت جميع الأعمال المسرحية التي تبحث عن مظاهر الطاقة الدرامية في شخصية السلطان لا تحقق أغراضها في هذا البحث إلا من خلال الاتجاهين الأساسين، وهما:

- توظيف التراث الشعبي، أو اصطناع أجوائه.
- توظيف وسائل الإطلاق، والمطابقة للحتمية السائدة في الواقع.

ويمكن القول: إن الشكل المسرحي مع مسايرة الاتجاه الأول لم يفقد عافيته وتماسكه في أغلب الأعمال المسرحية كمسرحية «حسن وفرارة الخير» [11]التي كتبها محمد عواد للأطفال بعد مسرحية «العطش». ومسرحيات «المغني والأميرة» و «هالشكل يا زعفران» و «الحذاء الذهبي» لعبد الرحمن المناعي [12]ومسرحيات «مصباح علاء الدين» و «النحلة والأسد» و «وطن الطائر» لخلف أحمد خلف [13].

ورغم أن أغلب هذه الأعمال المسرحية كتب للأطفال، إلا أنها لم تخل من البحث في عناصر الطاقة الدرامية الظاهرة أو المستترة لأيديولوجية السلطان، بل لقد حرصت على نموذج التعايش السابق بين هذه العناصر، وبين افتتانها بقوالب الحكايات الشعبية. مع ملاحظة، أن التعايش الذي تحرص عليه لا يعني ذلك التوازن، الذي تمثله مسرحيتا «الثالث» و «شهرزاد الحلم والواقع» بين مقاومة السلطان وبين استبصار طاقته الدرامية من

الأصل الشعبي. فهناك بعض المسرحيات التي لم تكابد سوى إعادة صياغة الحكاية القديمة في شكل مسرحي، يزهو بحوار جيد، ووسائل مسرحية ضافية، بينما لا تخرج مقاومة أيديولوجية السلطان فيه عن الإطار الدرامي في الأصل الشعبي، ذلك الإطار الذي لا يتجاوز الطاقة الدرامية القائمة على فكرة الانقسام بين الخير والشر، وهو ما ينطبق على مسرحيات «حسن وفرارة الخير» و «الحذاء الذهبي» و «هالشكل يا زعفران».

وهناك بعض المسرحيات التي لم تلتزم بأصل شعبي محدد، وإنما تصنعت أجواءه وأخيلته، وبعض شخصياته النموذجية، ثم عمدت إلى تشكيل مقاومتها العقلانية لأيديولوجية السلطان، متحررة من الأطر القديمة للصراع في الحكايات والأساطير الشعبية، وهو ما ينطبق على مسرحيات «المغني والأميرة» و «النحلة والأسد» و «وطن الطائر». وقد انعكس عدم التوازن السابق على الشخصية النموذجية للسلطان بصورة واضحة، حيث وجدناها شخصية منقسمة على نفسها. ومصدرا لخليط من الأفكار غير المنظمة، أو الموظفة بوضوح في المسرحيات الأولى، بينما وجدناها شخصية غير منقسمة، ومصدرا لانتظام الفكرة، ووضوحها في المسرحيات الثانية.

أما الشكل المسرحي مع الاتجاه الثاني، وهو المطابقة للحتمية السائدة في الواقع فقد ظل عاجزا عن تحرير إمكانات الطاقة الدرامية في أيديولوجية السلطان من قيود التطابق، وسذاجة التقابل، وقد رأينا كيف أحالت هذه القيود المحاولات الرامية إلى الرمز، والتكثيف في مسرحيتي «عشاق حبيبة» و «العطش» إلى مجرد إدّعاء مؤقت، ينكشف بدون عناء، طالما الواقع الخارجي، يشع في مخيلة المتلقي، ويستبق حدوث الفعل المسرحي على مرأى منها. وقد حاول بعض الكتاب الاهتداء إلى أسلوب مسرحي، يخوض تجربة المطابقة للواقع ببعض الصيغ المسرحية الثائرة على التقاليد، كتجربة سليمان الحزامي في مسرحياته الثلاث «مدينة بلا عقول «و «القادم» و «امرأة لا تريد أن تموت» [14]. وكتجربة خلف أحمد خلف في مسرحية نشرها بعنوان «اللعبة».

وتقع تجربة سليمان الحزامي في تناقض واضح، وهو أنها تغامر بارتياد أجواء مسرح العبث واللامعقول، دون أن يستوعب صاحبها تلك الفلسفات، أو الأزمات الروحية والفكرية التي كانت بمثابة الأساس العقلي لذلك المسرح.

ومن ثم فقد ظلت الأجواء المسرحية الجديدة مصطنعة، ومنقولة إليها من غير تمحيص فـ «القادم» صيغة مبلبلة لجودو في مسرحية صمويل بيكيت المشهورة «في انتظار جودو».والأسماء المغرقة في الرمز في مسرحية «مدينة بلا عقول» صيغة شكلية، توحي بتحرر العالم الدرامي، في حين أنها تنطوي على نفس النمطية الجامدة في مسرحيتي «عشاق حبيبة» و «العطش». فبدلا من أن تكون المدينة محكومة بسلطان، أصبحت محكومة بعبد الآلات الأكبر، وبدلا من أن يكون فعل الاضطهاد نابعا من مقاومة أيديولوجية الحق الإلهي للسلطان، أصبح نابعا من مقاومة «أسطورة» الرجل الأوحد. ولا تختلف جميع المبررات التي يتخذها السلاطين لوجودهم الشرعي عن مبررات الاضطهاد التي يرفع «عبد الآلات الأكبر» لواءها لأنه لا يسعى إلا لأن يكون «أفضل رجل.. . أحسن رجل.. . أقوى رجل.. . وهكذا حتى يصبح عند أبناء هذه المدينة ما يسميه علماء النفس بالعقدة الكاملة..» [15].

أما نمط الانقسام الذي يبعث لفعل الاضطهاد طاقته الدرامية، فلا يختلف عما ألفناه في المسرحيات السابقة، فكما يكون حول «العبد الأكبر» نماذج للولاء، والمسايرة يكون حوله نماذج للسخط والمقاومة. إنها متوزعة الوجود في المسرحية، من أجل مطابقة الانقسام السائد في الواقع، وتخوض في الصراع لا من أجل تحليل مشكلات الواقع، وإنما من أجل التوصل إلى إثبات تقريري، بحتمية زوال الأيديولوجية اللاعقلانية، كما نلمس ذلك بوضوح في خاتمة المسرحية. فقد تمكنت «منظمة التحرير من الآلة» من القضاء على مخطط العبد الأكبر، وسقط منهارا متسائلا: «كيف حدث ذلك ؟» فيجد الجواب بهذه الحتمية من الفتى الأول، الذي يقول له:

«لا جواب عندي.. . الشمس تشرق ولا أحد يعرف كيف تشرق.. . والحرية تأتي.. . عندما تصرخ النفوس أين الحرية.. . ؟ وأنت يا سيدي كنت فاشلا في تعاليم الحرية.. لذلك ضاع منك أنت كل شيء.. .»[16].

إن من الضرورة بمكان أن يتم للكاتب استيعاب فلسفة الشكل المسرحي، الذي يريد تجريبه، لا من أجل إثبات الفلسفة التي يقوم عليها، وإنما من أجل إزالة جميع المخاطر المحفوفة بارتياد الأشكال المسرحية الجديدة. وقد ظلت الأشكال الفنية مطروحة أمام مخيلة الكاتب في كل مكان، وفي مختلف العصور، رغم اختلاف الفلسفات التي أنجبتها، لأنه «بمجرد أن

يترجم المضمون إلى شكل فمن الممكن اقتباس الشكل واستخدامه كوسيلة تكنيكية بحتة بدون الخلفية الأيديولوجية التي انبثق منها»[17]. وإذن فإن أساس نفينا لمقدرة سليمان الحزامي على التحرر من قيود المطابقة للحتمية السائدة نابع من سلطة هذه المطابقة على أفكاره، ومخيّلته. ففي الوقت الذي لم يستوعب فيه فلسفة المسرح عند بيكيت أو يونسكو أو غيرهما، لم يستطع التخطيط لأفكار بديلة، تمكنه من خلق التلاؤم بين ما ينفعل به من أفكار، وما يفتتن به من أشكال. ونستطيع أن نلمس مصداقية هذا الأساس في مسرحية «اللعبة» لخلف أحمد خلف، فهي مثال واضح على أن بلوغ مرحلة التلاؤم السابق، كفيل بالترويج المقنع لاستخدام الأشكال المسرحية الجديدة.

لقد استخدم خلف أحمد خلف التكنيك، الذي اشتهر به الكاتب الإيطالي لويجي بيراندللو وهو المسرح داخل المسرح، واستوعب جوانب هامة من الأهداف الفلسفية عند الكاتب الإيطالي، كالتماثل بين الواقع والدراما.. . أو صورة الإنسان كممثل والحياة كلعبة هي لعبة الأدوار..»[18]كما جاء في تعبير أريك بنتلي، عما حققه بيراندللو للدراما. ثم إنه استوعب جانبا مهما، استطاع به أن يخترق الجلد السميك الذي بسطه الالتزام بمطابقة الحتمية السائدة. وهو كشف التناقض بين الواقع والحلم. فالكاتب لا يستهدف مطابقة الواقع إلا من أجل تحليل ذلك التناقض، وبيان مدى تأثيره في خلق شرعية الاستمرار لنفس الواقع المرفوض.. . وما كان لمثل هذه الرؤية «النقدية» أن تثبت بجرأة، وشراسة إلا في شكل مسرحي رديف للشكل، الذي ابتكرته مسرحيات: «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» و «الليلة نرتجل» و«كل شيخ له طريقة» و «هنري الرابع.»

والخطة الدرامية في مسرحية «اللعبة» معدة تمام الإعداد للكشف عن التناقض بين الحلم والواقع. فلكل من وجهي التناقض بطله، أو نموذجه الأيديولوجي. ونموذج الوجه الأول (الحلم) كاتب مسرحي أراد أن يخلق شخصية، يدع أمامها كل السبل لأن تنمو بشكل تلقائي، دون مواصفات مسبقة، وبعد تفكير عميق يهتدي إلى أن الشخصية الوحيدة القادرة على التحرك التلقائي، دون أن تؤثر عليها وصاية خارجية هي شخصية «الحاكم»، التي تمثل نموذج الوجه الثاني (الواقع). ومن ثم فقد أحضر بمساعدة

صديقه ممثلا مسرحيا، وطلب منه أن يخوض في التجربة، التي يريدها له، وهي أن يمثل شخصية حاكم فعلي، وأن يتجاهل وجوده (أي وجود الكاتب) ويتعامل مع الأحداث والشخصيات دون الرجوع إليه.

ويبدأ الممثل القيام بالدور، فإذا هو حاكم فعلي تستبد به رغبة جارفة لأن يغير التاريخ، ويصنع الأقدار عن طريق عقد اتفاقية سلمية بينه وبين أعداء يحتلون جزءا من أراضي الوطن. ورغم معارضة الوزير والشعب إلا أنه يمضي في خططه الرامية إلى إقامة سلام مع الأعداء.

ولا يغفل خلف أحمد خلف طوال المسرحية عن وجهي التناقض، الذي أراد تفجير مشاعرنا نحوه، بحيث يمكن القول: إن نمو الفعل المسرحي، وتحولاّته لا تتمثل في الدور، الذي لعبته شخصية الحاكم، وإنما تتمثل في تطور احتدام التناقض بين شخصية «الكاتب»، وشخصية «الحاكم» فما أن يبدأ الممثل في القيام بدور الحاكم حتى تبدأ شخصية «الكاتب» تفقد قدرتها تدريجيا على توجيه ذلك الدور، ففي البداية يعلق الكاتب على القرارات الفردية التي يتخذها الحاكم بقوله: «لقد خدعني الملعون».. ثم لا يلبث أن يصفه بالوحشية والشراسة، وعندما يمضي دور الحاكم نحو مواقف أكثر خطورة، يتضح لنا بمزيد من العمق، أن الهوة الحادثة بين ما يقوم به الحاكم، وما يشعر «الكاتب» و «الصديق» بالحاجة إليه هي نفسها تلك الهوة الفاصلة بين أحلامنا، ورغباتنا الشعورية الواعية. وقد بدأ خلف أحمد خلف يزيح الستار عن هذه الهوّة، بأسلوب لا تنقصه الجرأة على الواقع، ولا السخط على الحلم. ففي الوقت الذي يبلغ فيه اضطهاد الحاكم مرحلة خطيرة يعلق «الكاتب» و «الصديق» بمثل هذا الحوار.

الكاتب: يبدو أنك نسيت أنها تجربة.

الصديق: أى والله.. لقد نسيت.. (ثم مستدركا) ومع هذا فإن هذه التجربة تخلق موقفا خطيرا لا بد من أن نتدخل لمناقشته.

الكاتب: (ضاحكا) عجبا.. تريد التدخل في تجربة لتناقشها وترى كل ما يجري على رقعة الوطن الكبير وتسكت !! [19]».

وربما كانت العبارة الأخيرة من الحوار السابق أكثر عبارات الكاتب استخلاصا للتناقض الدرامي، الذي تستهدفه مسرحية «اللعبة» وهو صياغة الحرب الباردة بين الواقع وبين المشاعر الواعية أو اللاواعية، في مشاهد

تبلغ درجة عالية من التوتر والصدام. فقد مضت علاقة شخصية الكاتب بدور الحاكم نحو منعطف بليغ الدلالة، نشاهد فيه الحاكم يواجه الكاتب بنفس التحدي الذي يواجه به الأصوات المعارضة لأيديولوجيته، فكلما دفع الكاتب بشخصية قوية أطاح بها الحاكم، وعندما أراد الكاتب أن ينبهه إلى الدور التمثيلي، الذي يقوم به قوبل بالسخرية، ثم حاول أن يدبر له انقلابا، ينهي به كابوس التجربة، ولكنه قضى على «الوزير» زعيم الانقلاب، ومثّل به، وبلغ التناقض بين الحاكم والكاتب طريقا مسدودا، لأن المشكلة أصبحت كما يصفها صديق الكاتب: «هل ما سمعناه جريمة في مسرحية، أم جريمة في الواقع ؟.» ولا تنتهي صورة ذلك التناقض إلا بالإجابة عن هذا السؤال، فقد تدخل الصديق والكاتب لإيقاف الممثل عن مواصلة دوره التمثيلي، ولكنهما فوجئا به يوجه إليهما تهمة التآمر عليه، ويأمر بالتخلص منهما.

لقد كان احتدام الصراع بين الكاتب والحاكم هو المظهر الدرامي القوى لاحتدام التناقض بين الحلم والواقع، وكانت وسائل الشكل «البيراندوللي» أقدر من غيرها على إثبات مثل هذا التناقض، وتقديمه بصرامة مؤلمة، فقد استطاع تكنيك المسرح داخل المسرح أن يفصل بين وجهي التناقض، ويجعل الطاقة الدرامية نابعة من وجودهما معا على خشبة المسرح. وأبلغ ما يحققه هذا الفصل لمسرحية «اللعبة» تجسيدها لعنصر جوهري جديد، لم نألفه في المسرحيات السابقة وهو أن أحلامنا ومشاعرنا واعية بوجود الفعل اللاعقلاني للاضطهاد،وواعية بضرورة تغيير أعنت رموزه، المتمثلة في أيديولوجية الحاكم أو السلطان، ولكنها-رغم هذا الوعي-تقف عاجزة مصلوبة، تجرفها السلطة اللاعقلانية بقسوة شديدة.

ولا تخلو الخلاصة السابقة من التشاؤم المؤلم، الذي لا يمكن رده إلا لقيود المطابقة، والتقابل مع الحتمية السائدة في الواقع، فالمظهر اللاعقلاني لأيديولوجية الحاكم في مسرحية «اللعبة» استلهام صريح لزيارة الرئيس المصري «أنور السادات» للقدس عام 1977، وتخطيطه لعقد اتفاقية صلح منفرد مع إسرائيل. وتشاؤم خلف أحمد خلف في ترديد آثار هذه الزيارة ليس إلا ثورة غاضبة على صورة رد الفعل (العربي) التي امتلأت بالهياج العاطفي، والانفعال الميكانيكي، دون أن تقرر الاتجاه السليم إلى الحل العقلاني. وما كنا لنصف تشاؤم الكاتب بالثورة لولا اقترانه بالدعوة لعدم

التسليم بالحتمية السائدة، والتخلص من ذنوب التناقض. بل إن هناك رجفة تعتري المتلقي من صرخة «الكاتب» في خاتمة المسرحية بقوله للمتفرجين:

«تتفرجون.. . تتفرجون على جريمة حقيقية.. . تحركوا.. . اتركوا مقاعد الفرجة [20]...». ومصدر الرجفة في صرخة الكاتب أنها تذكرنا بعنصر الاستمرار في عذابنا الجوهري، وعنصر الإقرار بتناقض مشاعرنا مع الواقع.

ونعتقد أن التصوير الدرامي لعملية الخلق الفني في مسرحية اللعبة يستمد شكله من خلاصة عنصري الاستمرار والإقرار السابقين، ففي البداية كانت شخصية الكاتب تسلّم بأن الخلق الفني عملية واعية، يسيطر الكاتب فيها على أفكاره، ولكنه حين بعث شخصية الحاكم على المسرح، انفلت منه زمام السيطرة على حركتها، وامتزج الخيال بالواقع، كما رأينا ذلك في المصير، الذي انتهى إليه الكاتب مع صديقه على يد «الحاكم.» وأصبحت الحقيقة الماثلة أمامنا هي أنه بدلا من أن يتحكم خيال «الكاتب» في خلق التجربة أصبح الواقع هو الذي يمسك بزمام هذه التجربة، حتى نهايتها الفاجعة. وإذا كانت هذه الحقيقة، تعكس إخفاقا ظاهريا لأفكار خلف أحمد خلف حول عملية الخلق، فإنها تعمّق خطة التناقض الدرامي بين الحلم والواقع، وتبني للواقع أسسا أيديولوجية لا عقلانية صلبة، في مقابل بنائها لقعود المشاعر ورخاوة مقاومتها لتلك الأسس.

ورغم ما تحققه مسرحية «اللعبة» من مظاهر الاستيعاب للشكل التجريبي، والانفعال بوسائله الدرامية، فإن إضافتها الجوهرية ليست في تجربتها، وإنما في اتجاهها نحو إثبات أن أبلغ مصادر الطاقة الدرامية نعثر عليها في أيديولوجية الحاكم أو السلطان، لأنها الأيديولوجية الوحيدة القادرة على أن تبني من الحاكم رمزا دراميا للواقع. وقد كان هذا الإثبات دأب الكتاب المسرحيين الذي أغرتهم وسائل المطابقة للحتمية السائدة، كحسن يعقوب العلي، ومحمد عواد، وسليمان الحزامي، وغيرهم. ولكن إثبات هؤلاء لم يبلغ وسائل الإقناع الدرامي التي بلغتها مسرحية «اللعبة».

وربما كنا على يقين الآن من أن مسرحيات «الثالث» و «شهرزاد الحلم والواقع» و «اللعبة» أدركت كيف تعزو للسلاطين، أو الحكام إمكانات هائلة

لعملية استقطاب الطاقة الدرامية في ظرفين اجتماعي، وسياسي حالكي السواد، وخلقت في التجربة المسرحية ثنائية جديدة، غير مألوفة تجمع بين الهواجس الدرامية، والهواجس الأيديولوجية، ولو أن حركة التغير في مجتمع الخليج العربي لم تصل إلى مرحلة تتموضع فيها عزلة الأنظمة السياسية عن حركة القوى الاجتماعية لما كانت هنالك ضرورة تدفع إلى ذلك الاستقطاب، وما كانت المخيلة المسرحية في حاجة إلى خلق تلك الثنائية. بل إننا نستطيع أن نرد جانبا كبيرا من ثقة الكتاب المسرحيين في وسائل المطابقة للحتمية السائدة إلى ما بلغته تلك العزلة من درجات التوتر، لأنها ألقت بثقلها «الطبيعي» على ذهن الكاتب المسرحي، وخرجت من ثم، في شكل فعل مسرحي جاهز.

ونستطيع أيضا أن نرد ظهور الكثير من نماذج التشوه الميلودرامي الفاجع في مسرحية السلاطين-وكذا في مسرحية «النوخذة»-إلى توتر تلك العزلة اللاعقلانية. فالسلاطين-ومثلهم النواخذة-نماذج دائمة للأفعال المتطرفة وانعكاس طبيعي للعلاقة غير المتوازنة مع الواقع، ومن ثم دأبت المخيّلة المسرحية على الرد عليها بأفعال متطرفة، وعلاقات أو نماذج غير متوازنة تقابلها، وتقاومها، كالمجانين، والمعتوهين والحمقى، ومشوهي الخلقة، والساخرين الساخطين، ومن أمثلة هذه المقاومة الميلودرامية «عمران» الخادم الساخط في مسرحية «عشاق حبيبة» ونظيرة «عنبر» في مسرحية «الثالث»، والأعرج في مسرحية «العطش» والفتى مع الفتاة اللذين ينوءان بأثقال العبودية في مسرحية «شهرزاد الحلم والواقع» و «نصار» المجنون في مسرحية المغني والأميرة. والتوأمان الأحمقان «فهمان ونبهان» في مسرحية «وطن الطائر»، والرجل الطبل في مسرحية «مصباح علاء الدين»، ونحوهما من النماذج المعذّبة.

والنماذج المشوّهة السابقة التي بعثتها عزلة الأنظمة السياسية عن الطبقات الشعبية، تؤكد لنا أن مقاومة أيديولوجية تلك الأنظمة لا يمكن وقفها، أو التكهّن بحدودها، فهجماتها تتصاعد من القاع، وتتبئ بعهد جديد، قد يطول انتظاره، ولكنه آت بلا ريب. ولم تكن هذه الوظيفة التنبئية غاربة عن استبصار الطاقة الدرامية من «النواخذة» أو «الآباء»، بل لقد كانت أحد الشروط المستهدفة من وراء مسرحتها، ومقاومتها. إنها تشترك مع مسرحية

السلاطين في بعث نزعات الحرية والعقلانية فوق خشبة المسرح، ولذا كانت تشترك معها في اعتناق المثالية الأخلاقية التي تتبئ بها حركة القاع. وقد سبق لها أن أخرجت نماذج مشوّهة عديدة أحاطتها بالحدب، والعطف كـ «خميس» في مسرحية «النواخذة» و «حبيبي» مع «لطيفة» في مسرحية «سبع ليالي»، و «طريف ومرشد» في مسرحية «مالان وانكسر»، و «أم ناصر» في مسرحية «توب توب يا بحر»، ومحمد في مسرحية «حـ-ب» و «السكران» في مسرحية «سرور»، و «بو مسعود» في مسرحية «يا ليل يا ليل»، و «خميسوه» في مسرحية «نوره»، و«نشمي» في مسرحية «تنزيلات». وأغلب هؤلاء مجانين، وبعضهم مشوهون، ولكنهم مع ذلك يخاطبون اللاعقلانية، ويقاومون ثبات الواقع، ويقربون المسافة بينهم وبين ظهور النظام العقلاني في المجتمع.

لقد غاب الحوار مع السلطة المطلقة في مجتمعات الخليج العربي، كما تقضي بذلك الحتمية السائدة في الواقع، ولكنه لم يغب على الإطلاق فوق خشبة المسرح منذ عهد الارتجال المسرحي. وأعمق ما تحققه مسرحية «السلاطين» في سياق ندائها للحرية والعقلانية، أنها لم تجعل هذا النداء مستورا بالرموز، أو مدفوعا في بعض الطرق المتعرجة، كما توحي بذلك مسرحية الآباء و«النواخذة» ونحوهم من مترادفات نماذج السلطة القهرية، وإنما جعلت هذا النداء مكشوفا في فترة كشفت فيها الأيديولوجية السائدة عن جميع أقنعتها، ومدفوعا بتأصيل مهمتين حضاريتين : تأصيل القالب الدرامي بوسائل التراث الشعبي، وتأصيل الأيديولوجية الديمقراطية بوسائل عقلانية. وهما مهمتان لا تتعايشان مع الحتمية الراهنة في مجتمع الخليج العربي.

الخاتمه

تعقبت هذه الدراسة، بالاستقصاء، والتحليل ثلاثة اتجاهات رئيسة، لم تخرج عن سياقها جميع الآثار الفنية التي خلفتها التجربة المسرحية في الخليج العربي. ففي الباب الأول تبينت اتجاها ظاهرا لفلسفة المهزلة الفنية، ولتشكلاها النابعة من اشكالات حركة التغير لدى كل من محمد النشمي، وعبد الرحمن الضويحي، وحسين الصالح الحداد، وصالح موسى، وسعد الفرج، ومحمد عواد. وفي الباب الثاني تبينت اتجاها ظاهرا للتشكيلات الدرامية الدالة على تشكيلات الانقسام، والصراع داخل الأسرة المتغيرة. مؤسسة (أي تلك التشكيلات) لقيام ملامح دراما اجتماعية-واقعية. لدى كل من صقر الرشود، وعبد العزيز السريّع، وسعد الفرج. وفي الباب الثالث تبينت اتجاها ظاهرا لتشكيلات المواجهة، والصراع مع رموز السلطة ودلالاتها والكيفية التي بعثت بها على خشبه المسرح، في سبيل خلق معالجة درامية، سياسية-واقعية. لدى كل من راشد المعاودة، وسالم الفقعان، وسعد الفرج، ومهدي الصايغ، وعبد الرحمن المناعي، وحسن يعقوب العلي، ومحمد عواد، وأحمد جمعة، وخلف أحمد خلف.

ويرتبط الاتجاه الأول بأقوى حركات التغير البنائية في مجتمع الخليج العربي، وتحول البنى الاجتماعية، والاقتصادية مع تحول نمط الإنتاج

من وسائل الاقتصاد التقليدية، إلى وسائل الاقتصاد الحديثة. واستدعى مثل هذا التغير، تغيرا جوهريا في المسرح، كان أبرز مظاهره، انتشار المهزلة الفنية، وذيوع فلسفتها الساخطة على المعايير، والقوانين، والطبائع. ومن أجل ذلك فقد سخرت الدارسة جهدا بينا من أجل تحليل التشكيلات الهزلية، وكيفية اندماجها في حركة التغير البنائي. وكان أوضح نتائج هذا الجهد هو أن جوهر فلسفة المهزلة الفنية، قائم على تعارضها الشديد مع جميع أشكال التوجيه الرسمية لحركة التغير، وجميع أشكال التنظيم «العشوائي» اللاعقلانية، لما هو راهن في التغير، ولما هو قادم فيه أيضا.

وتقدم لنا الهزليات، أو الهرجات المسرحية المرتجلة أول النماذج، الدالة على فلسفة التعارض السابقة. فالكيفية التي كان يقوم عليها الارتجال المسرحي، هي تعقب الفعل (وهو التغير الحادث في المجتمع)، باستجابة تلقائية لرد الفعل (وهي المعارضة الساخطة. (ومن ثم فقد تشكلت من هذه الاستجابة، وسائل فنية، لا تقر بالقواعد، والتقاليد المسرحية، وإنما تقر بضرورة ملاحقة أعباء التغير، بأسلحة تفتك بمظاهر الارتجال، في تشريع القوانين، وتنظيم الإدارات، وتحديث المجتمع.

وظلت جذور مرحلة الارتجال المسرحي راسخة التأثير في المهزلة الفنية، المبنية على القواعد المسرحية. فقد نقلت إليها الكثير من الحيل، وأساليب السخرية. ونقلت إليها وسائل الإفصاح السيميولوجي، التي تكتنز بها اللهجة الشعبية الدارجة. ونقلت إليها صلتها العضوية بحركة التغير. وكان أبلغ نتائج ذلك كله، أن أصبحت نماذج الانقلاب الهزلي عند عبد الرحمن الضويحي رمزا لانقلاب الأخلاق، والعادات، والمعايير، بعد مجيء التغيرات البنائية في المجتمع. وأصبحت «الهوة الثقافية» الحادثة من تلك التغيرات عاملا جوهريا في تأسيس الفعل المسرحي، أو في تشكيل العقدة، التي تنبني عليها المسرحيات الهزلية. وأصبح الخوف من مستقبل تلك التغيرات المتسارعة عاملا في بعث خيال المهزلة الفنية، ودفعه لاستخدام وسائل الفنتازيا، من أجل ردع المظاهر اللاعقلانية، بحدس التنبؤ، والاستشراف. وأخيرا أصبحت التطورات الاجتماعية المتجهمة، تخلي المهزلة الفنية من قوى الإضحاك، وتفسح المكان للرد على تلك التطورات بجهامة أكثر شدة، وامتعاض أكثر مرارة. ومن ثم تغلبت احتمالات ظهور الكوميديا الهزلية

الواقعية، وتملكت البعض رغبة في استخدام الرمز، والتحليل النفسي، والخيال المتطرف.

ولم يكن يعني ذلك كله إلا وضوح نتيجة واحدة، وهي أن التشكيلات الهزلية التي أتينا عليها، انعكاس موضوعي للإشكالات الاجتماعية التي بعث بها التغير البنائي في المجتمع، وأن هذا الانعكاس لم يتخذ منهجا حياديا في تشكله المسرحي، وإنما اتخذ أكثر الصيغ نزوعا إلى الديمقراطية، وأعمقها تعبيرا عن إمكانات التحرر الفردي، المكبوحة في مجتمع الخليج العربي.

وبمضي الاتجاه الثاني في تفسير الكيفية التي تبلورت من خلالها مفاهيم الدراما الاجتماعية، من خلال ما طرأ على الأسرة في مجتمع الخليج العربي من تغيرات بنائية. فتستكشف الدراسة، مع تمحيص هذه الكيفية وتحليلها عن تقاليد جوهرية تؤسس-دون شك-لوضوح خصائص الدراما الاجتماعية، ولتأصيل قواعدها في الحياة المسرحية. وأبرز ما تؤصله من «تقاليد» لهذه الدراما، هو فكرة الشك في حتمية المعايير السائدة في نظام الأسرة، والانقسام حولها بين ثائر عليها، ومتمسك بمطالبها، وزواجرها، ومتماه بسلطتها القوية. ولم تكن الأسرة في مجتمع الخليج العربي تعرف بطلا يحمل لواء مثل هذا الشك، أو يثير روح هذا الانقسام، بين أفرادها قبل حدوث التغيرات البنائية في هيكل الأسرة، وهبوب رياح النزعة الفردية بين أعضائها. لقد دخل مثل هذا البطل على الأسرة مع دخول تلك التغيرات، ومع حراك القوى الاجتماعية، وتطور معارضتها للنظام الاجتماعي، والسياسي في سنوات العقد السادس.

ومن بين التقاليد الأساسية التي تؤصلها هذه الدراسة في سبيل خلق الدراما الاجتماعية، امتزاج الشك، والانقسام السابقين مع تعدد منابع الدوافع الفردية، من أجل تحقيق الثورة الشاملة على النظام التقليدي للأسرة. فالبطل لا يستهدف انهيار هذا النظام بدافع من الشك وحده، وإنما يستهدفه بدافع من رغباته، واتجاهاته السيكولوجية، وبدافع من القوانين المحدقة به، أو النزعات البشرية المحرضة لأفعاله، بحيث يصبح بطل الدراما الاجتماعية بعد ذلك كله، خليطا من الإثم المركب، الذي يدفعه للعصف بأكثر من جهة، لدرجة لا تنجو ذاته من هذا الإثم.

ويتجلى بعد ذلك تقليد آخر للدراما الاجتماعية، وهو أن الطابع الحتمي، والمادي في التغيرات البنائية، سواء ما اتصل منها بأشكال الحراك الاجتماعي، أو ما اتصل منها بقوانين توزيع الثروة، وتبدل نمط الإنتاج.. . أقول: إن هذا الطابع الحتمي يستنبط حتمية درامية لاتجاهات الفعل المسرحي في الدراما الاجتماعية. بحيث أنه سيشير-بالضرورة-أشكالا من التعارض، والانقسام داخل الأسرة المتغيرة. خاصة بعد الاستفادة من تناقضات «الهوة الثقافي» الناجمة عن التغير المتسارع، وعدم تزامن التغيرات المادية مع التغيرات اللامادية.

ويقترن التغير في حجم الأسرة، وانفتاح أبوابها لدخول المثل الأعلى للفردية الحديثة، بتبلور جملة من المعالم الأساسية للدراما الاجتماعية من بينها تعايش الأفعال مع الأفكار فوق أرضية درامية واحدة، واستنباط الأفعال الدرامية العنيفة من مظاهر الحياة اليومية، العادية للأسرة. أو بعثها على خشبة المسرح من أجل إزاحة الستار عن الجانب السيكولوجي لفردية بطل الدراما الاجتماعية. وخصوصا حين تلتهب في داخله رغبة الانفصال عن قوانين أسرة الوصاية.

والتنويعات السابقة، بكل ما تؤصله للدراما الاجتماعية من تقاليد مسرحية، إنما هي ابتكار مسرحي، لم يخلق إلا من أجل بعث عناصر التناقض مع النظام التقليدي في الأسرة. بل إن جميع ما تحرره تلك التنويعات من ميلاد، لوسائل مسرحية حديثة، وجميع ما تستوظفه من أساليب، سواء أكانت من تقاليد الميلودراما، أم من فلسفة الرومانسيين، والتعبيريين، إنما دفعت الكتاب المسرحيين لتشكيلها على المسرح، من أجل خاصية وظيفية أساسية، وهي إعلان الثورة الشاملة على نظام الأسرة التقليدي في مجتمع الخليج العربي، وإلهاب ظهر «رموزها» بالضربات الموجعة.

وهناك نتيجة هامة أيضا، وهي أن تلك الثورة العارمة، التي رفعت دراما الأسرة المتغيرة لواءها، تستقطب-بسبب شموليتها، وعنف إقبالها على النظام الاجتماعي التقليدي، أبعادا متفتحة من الخيال، إنها لا تمنح الفرصة للتعارض بين الخيال، والواقع. بل إنها تستعين بالأول على الثاني. ومن أجل ذلك فإن الوعي الجمعي، حين يدفع إلى تشكيل الفنتازيا-مثلا-إنما يدفع بالمسرح نحو مواجهة حادة مع الواقع السائد. بحيث يجعل من خيال الفنتازيا

نقضا لتغير حادث، وتمثيلا لتغير لم يحدث في آن واحد.

ولا يدع الاتجاه الثالث في هذه الدراسة المجال للنزاع حول نتيجة أساسية، وهي أن مخاطبة رموز السلطة القهرية في مجتمع الخليج العربي، إنما هي صياغة جوهرية، دالة على أن التغيرات الاجتماعية الحادثة في هذا المجتمع، لم تحقق لحركة القوى الاجتماعية شكلا ديمقراطيا «واقعيا» يستتبت طاقاتها المكبوحة.

ومن ثم فقد كان ابتداع التجربة المسرحية لنماذ ج«الآباء»، و «النواخذة» «السلاطين» بعثا للطاقة الدرامية الملتهبة من ناحية، وتحقيقا للديمقراطية الغائبة من ناحية ثانية.

وجميع ما تستخلصه الاتجاهات الثلاثة من نتائج، وما تجمله من خصائص، وأحكام، إنما يدعم لنا خلاصة جوهرية، ذات شقين، تنهض عليهما هذه الدراسة منذ أشواطها الأولى: الأول يفضي بنا نحو حقيقة لم نعد في ارتياب منها، وهي أن المعيار الذي يولّد تشكيلات، واتجاهات التجربة المسرحية في الخليج العربي إنما هو في وعي القوى الاجتماعية الإرادي بحركة التغير: في سياق يستهدف التحقق الذاتي لوجودها. والثاني أن التجربة المسرحية في ذلك المجتمع لم تكن تعبيرا عن الحرية المتحققة فيها، بمقدار ما هي بديل عن غيابها، وعدم تحققها.

وفي كلتا الحالتين من هذه الخلاصة، فإن ما ينتظم في التجربة المسرحية من تشكيلات، أو موضوعات، أو أفكار، لم يكن نتيجة جهد فردي، ضيق، بل إنه معطى نابع من جهد مشترك لمجموعات اجتماعية، متماثلة. جعلت من التجربة المسرحية أقوى التجارب تعارضا مع الواقع السائد في التاريخ الثقافي لمجتمع الخليج العربي (الكويت والبحرين) .

الهوامش

الفصل الأول

(1) «السوالف» جمع «سالفة»، تستخدم في لهجة معظم أهالي الخليج العربي للإشارة إلى ما سلف حدوثه من مواقف، وقصص، ونوادر وهي لا تختلف عن الإطار الشعبي للحكايات، ولكنها أكثر واقعية منها لأنها غالبا ما تدور حول أحداث قريبة العهد.

(2) ألارديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة عثمان نوية، وزارة الثقافة والإرشاد مصر، ج 1،ص 118

(3) مجلة «الرائد» يونيو 1953.

(4) انظر حول هذا الموضوع كتاب «الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري» د. علي الراعي. كتاب الهلال، مصر 1968.

(5) الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة عثمان نوية، ج 1، ص 195.

(6) د. علي الراعي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، مصر 1968، ص81- 82 وانظر: كتاب د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، حيث يفترض فيه أن يكون المضحكون المصريون قد اطلعوا على الكوميديا دي لارتي.

(7) الأرديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة عثمان نوية ج 1، ص 289.

(8) مذكرات النشمي، الحلقة (2) مجلة «عالم الفن» 10- أكتوبر-تشرين الثاني 1971 .

(9) يشير النشمي في مذكراته إلى أن هذه الشخصية معروفة لدى معظم الكويتيين في فترة تقديم العرض وأنه لم يستهدف بمحاربتها سوى الإصلاح الإداري انظر: الحلقة (3) من المذكرات، مجلة عالم الفن، 24 أكتوبر / تشرين الثاني 1971.

(10) المصدر السابق.

(11) أنظر ذلك في مقال كتبه عبد الرزاق البصير عن إحدى مسرحيات محمد النشمي، في مجلة «الشعب» 27 فبراير / شباط 1958. ولا يذكر البصير اسم المسرحية، ولكنا نرجح أنها مسرحية «ضاع الأمل» من خلال المواقف التي يشير إليها. وانظر مقال كتبه عبد الله خلف عن المسرح الكويتي بعنوان «دخول المرحلة الثانية للبناء المسرحي» صوت الخليج 20 كانون الثاني / يناير 1966.

(12) مذكرات محمد النشمي، عالم الفن، الحلقة (4) 24 أكتوبر / تشرين الثاني 1971.

(13) يذكر محمد النشمي في مذكراته عن مسرحية «بلاوي» أن الممثلين تعرضوا لضغوط خارجية من أجل منع أداء أدوارهم انظر عالم الفن 31 أكتوبر / تشرين الثاني 1971.

(14) المصدر السابق

(15) ذكر لي محمد النشمي أن الفصل الثاني من «قرعة وصلبوخ» هو الذي أوقف من قبل الحكومة، أما الفصل الأول الذي صور حياة الماضي فقد استمر معروضا كما لو أنه مسرحية مستقلة تحت اسم «من الماضي» مما يبرز الانطباع بتفكك البناء المسرحي للمسرحية المرتجلة وخاصة حين يزيد طولها عن فصل واحد.

(16) من القوانين المرتجلة التي صدرت عام 1955 قانون شؤون الموظفين، وقانون شؤون العمال، وعام 1954 صدر قانون السجل العقاري وقانون المطبوعات، وقد أدخلت الدولة نظام الدوائر الحكومية ولكن مع ذلك ظل ارتجال القوانين وتداخل الصلاحيات إلى أن أقر الدستور وتغير الجهاز الإداري.

(17) نرى أن مسرحيتي «شرباكة» ضاع الأمل «كتبتا إما بعد فترة من التدريب عليهما، وإما بعد عرضهما على الجمهور، وذلك لأن التوجيهات المسرحية بداخلهما تشير إلى مواقف دخول، أو خروج الممثلين بأسمائهم الحقيقية، كأن تشير إلى مشهد دخول محمد النشمي، أو محمد القصار، أو عبد الله المنيس. انظر المسرحيتين في نسختيهما المخطوطتين، وهما متوفرتان لدى الباحث.

(18) أساس هذا الخلاف أن زكي طليمات لم ينظر باهتمام إلى ما يقدمه المسرح الشعبي بقيادة محمد النشمي، فبدلا من أن يطور المسرح انطلاقا من كوادر هذه الفرقة، وإمكاناتها اتجه إلى تأسيس فرقة مسرحية بمضمون عربي وإطار كلاسيكي. وقد أهمل فرقة المسرح الشعبي فلم ينصفها حتى من الناحية المادية حيث أعطته الدولة إمكانات مادية كبيرة لدرجة أنه أحضر من مصر عددا كبيرا من الممثلين والممثلات برواتب مجزية. وبذا فقد اتخذ طليمات خطوات منعزلة عن الكثير من فناني المسرح في الكويت وعلى رأسهم محمد النشمي.

(19) د. علي الراعي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، ص 83.

(20) أعادت فرقة المسرح الشعبي تقديم مسرحية «شرباكة» عام 1972.

(21) قدم محمد النشمي «فرحة العودة» مع مسرحية «غرام بو طبيلة» في عرض واحد سنة 1963. ولكنه عاد لمراجعتها، ونشرها في كتاب صدر عن المطبعة العصرية، الكويت 1971. وقد اعتمدت على النص المنشور، أما المسرحيات الأخرى فقد اعتمدت على ما توفر لدى من نصوصها المخطوطة.

الفصل الثاني

(1)يعتبر عبد الرحمن الضويحي المخرج الأول لفرقة المسرح الشعبي، ففد أخرج مسرحياته التي كتبها باستثناء «الجنون فنون» التي أخرجها خالد الصقعبي. وأخرج سبع مسرحيات أخرى هي «يمهل ولا يهمل» 1966، ومحكمة الفنانين (1972) «وصخنا الماي وطار الديك» ,1974 وجميعها لصالح موسى. كما أخرج «كابوي في الدبدبة» 1971 لإبراهيم العواد «وورطة»خريج 1976 من إعداد حمد السبع، و«إبراهيم الثالث» 1973 من إعداد جعفر المؤمن، «وعمارة رقم 20»،1978 لراشد المعاودة.

(2) د. زكريا إبراهيم. سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ص 81.

(3) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية بيروت 1968 ص 301.

(4) د. محمد حسن عبد الله، الحركة المسرحية في الكويت، الناشر: مسرح الخليج العربي، الكويت 1976، ص 207.

(5) المصدر السابق ص 8.

(6) هنري برجسون، الضحك، بحث في دلالة المضحك، ترجمة د. سامي الدروبي ود. عبد الله عبد الدائم، دار اليقظة العربية 1964 ص 8.

(7) عرضت مسرحية «رزنامة» بإخراج مؤلفها عبد الرحمن الضويحي في الكويت بتاريخ 21 يناير-كانون الثاني 1970 عرضت في البحرين أيضا بنفس الإخراج عام 1971.
(8) مسرحية «اصبر وتشوف» الفصل (3) صفحة (6) مخطوطة. المسرح الشعبي.
(9) هنري برجسون، الضحك، بحث في دلالة المضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبد الله عبد الدائم ص 26.
(10) مسرحية «حرامي آخر موديل» الفصل الثاني صفحة (6) المسرح الشعبي.
(11) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص 234.
(12) د. زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك ص 69.
(13) مسرحية «حرامي آخر موديل» مخطوطة، المسرح الشعبي.
(14) مسرحية «انتخبوني» الفصل الثالث، المشهد الثاني ص 15، مخطوطة، المسرح الشعبي.

الفصل الثالث

(1) هربرت ريد، الفن والمجتمع. ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى عام 1975, ، ص 173.
(2) بوتومور، تمهيد في علم الإجتماع دار المعارف، القاهرة 1980، ترجمة د. محمد الجوهري وآخرون ص 350.
(3) د. محمود عبد القادر، التوافق النفسي والإجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته، رابطة الإجتماعيين، الكويت ,1975 ص 11.
(4)د. محمد عبده محجوب، الكويت والهجرة، دراسة للآثار الديمغرافية والإجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية بدون تاريخ، ص 20.
(5) أخرج حسين الصالح الحداد اثنتي عشرة مسرحية لفرقة المسرح العربي وهي على التوالي: إغنم زمانك لعبد الحسين عبد الرفا و «الكويت سنة 2000 لسعد الفرج، و 24 ساعة إعداد جعفر المؤمن، وحط حيلهم بينهم إعداد سعد الفرج و«من سبق لبق» لعبد الحسين عبد الرضا و «الليلة يصل محقان» و «القاضي راضي إعداد محمد جابر» و «حط الطير طار الطير» لعبد الأمير التركي، و «مطلوب زوج حالا»، إعداد عبد الحسين عبد الرضا، وسعد الفرج، وعالم نساء ورجل إعداد جعفر المؤمن، وثلاثون يوم حب إعداد أنور عبد الله، وإمبراطور يبحث عن وظيفة للدكتور سمير سرحان. أما فرقة المسرح الكويتي فقد أخرج لها سبع مسرحيات وهي «حجي فقير وآخر لحظة» لرضا علي حسين و «النواخذة» لسالم الفقعان و «لعبة حلوة» لماريفو و «سهارى»إعداد حسين الصالح، و «التالي ما يلحق» لمهدي الصايغ، وشياطين المدرسة إعداد محمد مبارك، و «بوسند في باريس» إعداد فوزي الغريب.
(6) مسرحية «ناس وناس» الفصل الأول، مخطوطة، المسرح الكويتي، ص 5.
(7) لـ. ج. بوتس. الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة إدوار حليم، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1965، ص 137.
(8) مسرحية «مشروع زواج» حسين الصالح، الفصل الأول، مخطوطة، المسرح الكويتي ص5.
(9) إلفين توفلر، صدمة المستقبل، ترجمه محمد علي ناصف، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974، ص 2.

(10) «البرمة» وعاء كبير من الفخار، يستخدم في الصيف لحفظ الماء باردا. قبل أن تدخل أدوات التبريد الحديثة في المنازل.
(11) مسرحية «عتيج الصوف ولا جديد البريسم»، الفصل الثالث، مخطوطة، المسرح الكويتي، ص5
(12) عرضت مسرحية «ضعنا بالطوشة» في دمشق بدعوة من المسرح الكوميدي السوري في يوليو-تموز 1976 وهي أول مسرحية يخرج بها المسرح الشعبي عن النطاق المحلي «الكويت والخليج»، أما المسرحية الثانية فهي «المتنبي يجد وظيفة» التي شارك بها في المهرجان الدولي للمسرح الذي أقيم بتونس في يولية 1979.
(13) د. محمد غانم الرميحي، البترول والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1975، ص 36.
(14) مسرحية «يمهل ولا يهمل» الفصل الأول، مخطوطة، المسرح الشعبي، ص 21.
(15) المصدر السابق، ص 8.
(16) مسرحية «شرايج بو عثمان» مخطوطة، المسرح الشعبي.
(17) أنظر: مسرحية «العلاّمة هدهد» الفصل الثاني، مخطوطة، المسرح الشعبي، ص 18.

الفصل الرابع

(1) هنري برجسون، الضحك، بحث في دلالة الضحك، ترجمة د. سامي الدروبي ود. عبد الله عبد الدائم، ص 9.

(2) الأرديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص 346.

(3) مسرحية «الكويت سنة 2000» الفصل الأول مخطوطة، المسرح العربي 1966 ص 1.

(4) «الشخص المحدث» شخصية مجدّدة تهدف إلى تحويل مجتمعها بتنميته، وتحديثه من خلال نقل نماذج، أو نظم اقتصادية وتكنولوجية إليه، أو محاكاتها عن الدول المتحضرة.

(5) الخثرة: أكلة شعبية قديمة يهرس فيها السمك مع الرز فتبدو في شكل حساء غليظ.

(6) مسرحية الكويت سنة 2000، الفصل الثالث، النسخة المخطوطة، المسرح العربي، ص 31. وهي مطبوعة في كتاب باللغة العربية الفصحى، ولكن مع تغيير عنوانها إلى «دقت الساعة» صدرت عام 1975، مطبعة حكومة الكويت، وقد اعتمدنا في دراسة المسرحية على النسخة المخطوطة باللهجة المحلية، لأنها أكثر تلقائية واسلم من التقعّر الذي وقعت فيه بسبب تحويلها إلى الفصحى، كما أنها النسخة التي اعتمد عليها العرض المسرحي عندما قدم عام 1966.

(7) جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة د. زكريا إبراهيم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص 292.

(8) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ص 247.

(9) إلفين توفلر، صدمة المستقبل، ترجمة محمد علي ناصف، ص 33.

(10) د. محمد حسن عبد الله، الحركة المسرحية في الكويت، ص 215.

(11) مسرحية «شرايكم يا جماعة» ص 22، النسخة المخطوطة، المسرح الكويتي 1969.

(12) استخدم الحلم في مسرحية «لما حصلّي بطلت أصلي» لعبد الله بركات التي أخرجها أحمد الشاهين عام 1969 كما استخدم في مسرحية بحرينية باسم «الملل» لفؤاد عبيد عرضت عام 1973 بإخراج يوسف جمال.

(13) مجموع ما تنفقه حكومة الكويت على الزراعة والثروة السمكية يصل إلى 0,5 ٪ من مجموع الانفاقات. أنظر. الميزانية العامة لدولة الكويت 1974- 1975 ص 715.

(14) حققت المخاوف من المستقبل ضغوطا على حكومة الكويت في السنوات الأخيرة، دفعتها لإنشاء «صندوق الأجيال المقبلة» وهو نوع من الاستثمار والضمان لمستقبل الكويت عندما ينضب النفط، وقد خصص له 50 ٪ من الاحتياط العام، يضاف إليه سنويا 10٪ من إيرادات الدولة، فضلا عن الدخل من استثمارات أموال الصندوق.

(15) جان دوفينيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة، دمشق 1976 ج 1، ص 75.

الفصل الخامس

(1) عبد العزيز حسين، مقال مرونة التقاليد، البعثة، سبتمبر 1948.

(2) توفي صقر الرشود في حادث انقلاب سيارة على طريق الفجيرة، خورفكان في الإمارات العربية المتحدة حيث كان يعمل فيها خبيرا للحركة المسرحية، وكان ذلك في 25/12/1978، بينما كان بدء إعارته للإمارات في 1 / 3/1978، وتعتبر هذه الوفاة خسارة كبرى لأبرز وجوه الحركة المسرحية والكويت والخليج العربي، لأنه حقق نجاحه فنيا معترفا به على صعيد الوطن العربي، حيث كانت عروضه المسرحية التي تقدم في القاهرة ودمشق وبغداد والمغرب وفي المهرجانات المسرحية موضع حفاوة. وقد كتب الرشود ست مسرحيات وثلاثا أخرى بالاشتراك مع زميله عبد العزيز السريع، وبرز مخرجا لفرقة مسرح الخليج العربي التي أخرج لها معظم أعماله المسرحية. كما أن له مساهماته المحدودة في التمثيل، وتكويت بعض النصوص العالمية كبيت الدمية لأبسن، والغربان لهنري بيك، و «الجحلة» لبيراندللو، والقاضي خايف لجوردن دافيوت. وقد نال صقر الرشود بعد وفاته جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في الفنون والآداب لعام 1979.

(3) اتخذ صقر الرشود موقفا زكي طليمات شبيها بموقف محمد النشمي، لقد كان ينتقد أسلوبه الكلاسيكي في الإلقاء والإخراج، وينفر من عدم اندماج المسرح الذي يقدمه في مشاكل المجتمع الكويتي، وكاد لا يعطي زكي طليمات دورا كبيرا في تأسيس المسرح في الكويت. هذا ما كان يفصح به أكثر من مرة في مناقشاتي المتكررة معه حول هذا الموضوع حين يزور البحرين، وهذا ما يشير إليه د. محمد حسن عبد الله في كتابه «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية» بل إن الرشود عبر عن ذلك مباشرة في مقابلة أجرتها معه مجلة «الحياة المسرحية» عدد (2) 1977، وزارة الثقافة، دمشق.

(4)كتب صقر الرشود ملخص مسرحية تقاليد، ونقله الدكتور محمد حسن عبد الله فسجله أكثر،

من مرة في دراساته عن الحركة المسرحية في الكويت بهدف توثيق الجانب المتيسر من هذه المسرحية، وقد اعتمدنا على جزء من الملخص المنشور في كتابة «الحركة المسرحية في الكويت» الناشر مسرح الخليج العربي ؛1976. ص136.

(5) المحاذير التي نضعها هنا تقع على خلاف ما ذهب إليه الدكتور محمد حسن عبد الله سواء في كتابة «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية» أو في كتابة «الحركة المسرحية في الكويت» فهو يتجاوز التعليق على موضوع المسرحية ليتحدث عن عنصر الحكاية فيها وإجادتها في توزيع عناصر الصراع والخصائص الطبقية، وكذلك سليمان الخليفي في كتابه «صقر الرشود والمسرح في الكويت» فهو يحدثنا عن الطابع الرومانسي، كما يعيد الملاحظات السابقة، ونعتقد ذلك جميعا ضربا من التجوز، أو التعسف النقدي ما دامت المسرحية مفقودة

(6) الأسرة «اليسرية» في العرف الشائع هي التي لا تنحدر من أصل قبلي، ولكن هذا لا يعني أنها لا تنحدر من أصل عربي، إنها في تقديرنا أسرة منحدرة من عشيرة عربية فقدت الروابط القبلية إما بطول استقرارها أو بكثرة هجرات أفرادها، ولذا يمكن ملاحظة أن أغلب الأسر التي تسمى «بيسرية» في الكويت مهاجرة إليها من بعض المناطق الزراعية كالإحساء، والبحرين، والعراق، والساحل العربي في إيران.

(7) انظر مثلا التقرير المطوّل الذي رفعه زكي طليمات إلى دائرة الشؤون الاجتماعية مبينا فيه خطته في تطوير الحركة المسرحية في الكويت.

(8) د. عاطف غيث، التغير الاجتماعي والتخطيط، دار المعارف، القاهرة 1966 ص 19.

(9) أنظر المشهد كاملا في مسرحية «أنا والأيام» ص 36.

(10) أنظر: مقال «صراع الأجيال في المسرح الكويتي» سليمان الشطي، مجلة البيان مارس-آذار 1981 وكتاب المسرح في الوطن العربي د. علي الراعي، ص 410، وكتاب الحركة المسرحية في الكويت، د محمد حسن عبد الله ص 154، وكتاب صقر الرشود والمسرح في الكويت، سليمان الخليفي، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 1980، ص 87.

(11) صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، د محمد حسن عبد الله، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت سنة 1980، ص 165 .

(12) جورج جورفتش، دراسات في الطبقات الاجتماعية ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1972،ص 226.

(13) مسرحية الحاجز، تأليف وإخراج صقر الرشود، مسرح الخليج العربي، 1966 مخطوطة، ص 30، وقد عرضت هذه المسرحية في كل من بغداد والقاهرة.

(14) «كل من طق طبلة قال آنه قبله» مثل شعبي تضربه «موضي» لذم التقليد الأعمى.

(15) «لعبة الخشيشة» أو «صادر ما صاده» من الألعاب الشعبية التي تكون بين طرفين، يختفي أحدهما، ويبحث الآخر عنه حتى يصطاده أو يحسب مغلوبا.

(16) المصدر السابق، ص

(17) «الملاّلة» وعاء يستخدم في البيوت القديمة لحفظ الغذاء، ويصنع من الخشب، أو جريد النخل، ويكون معلّقا بحبال في السقف. وقد استخدم صقر الرشود «الملالة» عنوانا لمسرحية في بداية الأمر ثم أبدله «بالحاجز».

(18) من المسرحيات الكويتية التي اشتقت نموذجها الدرامي من حتمية التمرد على تقاليد الأسرة، مسرحية «صورة» لعبد الأمير التركي التي أخرجها عبد العزيز الفهد للمسرح الشعبي في يوليو

/ تموز 1969. ومسرحية «التالي ما يلحق» لمهدي الصايغ التي أحرجها حسين الصالح الحداد للمسرح الكويتي في يونيو / حزيران 1974.

الفصل السادس

(1) بوتو مور، تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة د. محمد الجوهري وآخرون ص 354.
(2) أنظر حول المفهومات المذكورة لتفكك الأسرة كتاب. الأسرة في عالم متغير، د. سناء الخولي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة عام 1974 ص 26- 27.
(3) هناك رأي لسليمان الخليفي يقترب مع ما نطرحه، ففي كتابه صقر الرشود والمسرح في الكويت، يرى أن كلا من «المخلب الكبير» و «الحاجز» هو إعادة نظر: الأولى في شخصيات «فتحنا» والثانية في موضوع «تقاليد» أنظر الكتاب المذكور، ص 29.
(4) رغم عدم توفر نص مسرحية «فتحنا» فقد وصف الدكتور محمد حسن عبد الله شكلها الفني بعدم التناسب، أنظر كتابه الحركة المسرحية في الكويت، ص 138 كما وصفها سليمان الخليفي بالرومانسية، انظر كتابه صقر الرشود والمسرح في الكويت، ص 28.
(5) أنظر ملخص أحداث مسرحية «فتحنا» الذي سجله د محمد حسن عبد الله في كتابه، الحركة المسرحية في الكويت، ص 137.
(6) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 23.
(7) صقر سليمان، مسرحية المخلب الكبير، مطابع دار الرأي العام، الكويت بدون تاريخ، ص 25.
(8) المصدر السابق .
(9) وضع صقر الرشود في صدر مسرحية «المخلب الكبير» المنشورة عبارة يقول فيها «إنني أكره القوي الظالم كما أكره الضعيف المظلوم، أحب المساواة، فهل من مساواة وعدل في هذا العالم ليحكما بين القوة والضعف ؟» وفي الغلاف الأخير من الكتاب وضع أكثر من عبارة تتسم بالتقرير الذهني أو التساؤل المخير كقوله. «نحن أفكار تسيرنا فكرة الصراع للبقاء. مع أنه لا بقاء .. عجبا « .. . وقد ضلّلت هذه العبارات وغيرها بعض نقاد المسرحية فاعتبرها تراجيديا .. . كالدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه» صقر الرشود مبدع الرؤية، وكسليمان الخليفى في كتابه «صقر الرشود والمسرح في الكويت» ص 56 وما بعدها.
(10) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص 209 .
(11) للوقوف على الأخطاء اللغوية في مسرحية المخلب الكبير، أنظر: المعالجة النقدية المفصلة للجانب اللغوي من هذه المسرحية في كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية» ص 130 وما بعدها.
(12) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، ص 25.
(13) أنظر المعالجة النقدية لهذا المشهد عند كل من د. محمد حسن عبد الله في «صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية» ص 143،وسليمان الخليفي في «صقر الرشود والمسرح في الكويت»ص 63.
(14) علي عقلة عرمان، سياسة في المسرح. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978 ص 247.
(15) مسرحية «الطين» تأليف وإخراج صقر الرشود، مسرح الخليج العربي، مارس 1965 مخطوطة ص 18. وقد نشرت في مجلة «البيان» الكويتية، أبريل / نيسان 1979.

(16) المصدر السابق، ص 38.
(17) من المسرحيات التي تعتقد أنها تترسم اتجاه صقر الرشود في الكتابة المسرحية «هدوا المسلسل» لحمد السبع، التي أخرجها عبد الأمير مطر للمسرح الشعبي عام 1973. والحق الضائع التي أخرجها خالد الصقعبي لنفس الفرقة عام 1968. وطرباش لوماش لسالم الفقعان التي أخرجها عبد الرحمن الشايجي للمسرح الكويتي عام 1973. ومسرحية (ح-ب) لخليفة العريفي التي أخرجها لفرقة مسرح أوال البحرينية، وبيت طيب السمعة لراشد المعاودة التي أخرجها سلطان سالم لأسرة فناني البحرين عام 1969. و«اليريور» التي أخرجها ناصر القلاف لنفس الفرقة عام 1974.

الفصل السابع

(1) أرسطو، في الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي. ص 26
(2) تضطرب نسبة «الأسرة الضائعة» لعبد العزيز السريع بسب التعديلات التي أضافها المخرج بإشراف اللجنة الثقافية في مسرح الخليج العربي لدرجة أن الكاتب يرفض نسبتها إليه.
(3) أنظر: إلفين توفلر، صدمة المستقبل ترجمة محمد علي ناصف، ص 41. وبوتومور تمهيد في علم الاجتماع، ص 353 وإيزنشتات، من جيل إلى جيل لندن، 1955، بالإنجليزية.
(4) الأسرة الضائعة. مسرح الخليج العربي، مخطوطة، 1963 ص 20.
(5) «دروازة الجهرة» بوابة كبيرة للسور الذي كان يحيط بمدينة الكويت القديمة، وقد هدم السور بعد إعادة تخطيط الكويت، وأبقيت البوابة كالأثر التاريخي، وسط شوارع جديدة تزينها الأشجار.
(6)كانت مسرحية «فلوس ونفوس» باسم «التثمين» ولكن الرقابة اعترضت على هذه التسمية، فأقرّ لها الكاتب العنوان المذكور وهو «فلوس ولصوص».
(7) يعرف مجتمع الخليج العربي قبل التغير الاقتصادي نظام «المفازعة» في حدود العلاقات القرابية، أو القبلية، أو الإقليمية، أو علاقات الجوار، وهي تعني المساهمة بالعمل لمن يحتاج إليه دون مقابل، وبدافع الدخول في عملية التضامن.
(8) مسرحية عشت وشفت، لسعد الفرج، مطبعة حكومة الكويت، بدون تاريخ، ص 56. والكتاب يضم مسرحية أخرى للفرج هي «دقت الساعة»، ونرجح صدوره عام 1975 وقد كتبت المسرحيتان وعرضتا باللهجة العامية، ولكنهما نشرتا بعد تحويلهما إلى العربية الفصحى. واستدعى الكاتب لذلك جهدا لغويا من صديق له هو يحي الكيلاني فوقع النص الفصيح في عيوب التقعر اللغوي، والبيان المتكلف الذي أتى على التلقائية المسرحية في النص العامي. ولولا تعذر عثورنا على هذا النص لما استخدمنا شواهد من النص الفصيح المنشور.
(9) لعل ذلك يذكرنا بمسرحية بستان الكرز لأنطون تشيخوف، حيث يكون الوجود الدرامي لكل شخصية فيها مرتبطا بفعل واحد، وهو إنقاذ بستان الكرز.
(10) مسرحية «هدامة» لمهدي الصايغ، مسرح الخليج العربي، مخطوطة، 1976، ص 20. وهي من فصل واحد، أخرجها صقر الرشود مع مسرحيتين قصيرتين تحت اسم «الواوي» عام 1976. وهذه المسرحية الثانية للكاتب بعد «التالي ما يلحق» التي قدمتها فرقة المسرح الكويتي عام 1974. وعام 1981 قدم مسرح الخليج العربي مسرحية ثالثة للكاتب وهي «تنزيلات» بإخراج منصور المنصور.
(11) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم الشلاوي ص 27.

الفصل الثامن

(1) الأسرة النواتية: هي البنية الحديثة للتركيبة للأسرة التي تقوم على دعم الإرادة الفردية لحصر تركيبتها المصغرة في الزوجين وأبنائهما.
(2) (3) مسرحية «الجوع» تأليف عبد العزيز السريع، مسرح الخليج العربي، مخطوط 1964 ص 30.
(4) «آنجب» أصلها الفصيح في اللغة العربية «أنكب» وتستخدم في العامية للرد القامع على الفعل
(5) المصدر السابق، ص 48
(6) مسرحية عنده شهادة، عبد العزيز السريع، مسرح الخليج العربي، مخطوطة, 1966، ص 6.
(7) مسرحية «لمن القرار الأخير» عبد العزيز السريع، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1968 ص 5.
(8) نعتقد أن تشخيص الحيرة يمثل جانبا بارزا في موهبة عبد العزيز السرّيع، ولعله أكثر الكتاب في الخليج العربي قدرة على تحليل هذا الجانب، والاهتمام به، سواء في أعماله المسرحية، أو في بعض أعماله القصصية القصيرة التي نشرها في الصحافة المحلية، بل إنه كتب تمثيلية تلفازية قصيرة بعنوان «حيرة البداية» قدمها تلفاز الكويت. وفيها يشخص دوافع متناقضة بين الوعي واللاوعي في شخصيتين تنتهيان إلى إقامة علاقة عاطفية بينهما.
(9) مسرحية الدرجة الرابعة، ص 63.
(10) يمكننا أن نجد نموذجا لهذا البطل المسرحي في التمثيلية القصيرة التي نشرها عبد العزيز السريع في الملحق الأدبي لمجلة الرائد الكويتية دود أن يطلق عليها عنوانا. وتدور حول شخصية واحدة يدفعها الشعور النفسي العميق بالوحدة والكبت إلى الأوهام والكوابيس، حتى يتراءى لها مقبض الباب مسدسا مصوبا إليها، ويثير مخاوفها النفسية إلى حدّ الانهيار. أنظر: الملحق الأدبي، مجلة الرائد، بدون تاريخ.
(11) هناك عدة مسرحيات نراها ترفد من هذا الاتجاه منها: مسرحية «الصج يبقى» لإبراهيم العواد. ومسرحية شعاع لحمد السبع، وهذا الميدان يا حميدان وصبيان وبنات لجاسم الزايد ومتاعب صيف لسليمان الخليفي، و 3*3 لرضا علي حسين وغيرها.

الفصل التاسع

(1) جان دوفيبيو، سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، ص 190 .
(2) أخرج صقر الرشود (ضاع الديك) في نوفمبر 1972، ثم عرضها في البحرين مدة أسبوع.
(3) «الأحمدي» مدينة من مدن الكويت، تتركز فيها إقامة الوافدين من الأجانب كالإنجليز، وغيرهم من الذين يعملون في شركات النفط ومؤسسات البناء والاستثمار ونحوها.
(4) مسرحية «4 ,3 ,2 ,1 بم» مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1972.
(5) عرفت الحركة المسرحية في الخليج العربي العديد من المسرحيات التي سيطرت عليها مشاعر العطف مع الماضي، وقد عرضنا لبعض منها في الباب الأول كمسرحية «عتيج الصوف ولا جديد البريسم» لحسين الصالح و«فرحة العودة» لمحمد النشمي، وعرضا في الفصول الماضية من هذا الباب.مسرحيات «فلوس ونفوس» لعبد العزيز السريّع «وعشت وشفت» لسعد الفرج وهدامة لمهدي الصايغ، وأخيرا «4 ,3 ,2 ,1 بم» التي جعلت للماضي وجودا دراميا متميزا

ببيانه الشديد اللهجة في الحكم على هجمة التطور. أما في الباب الأخير من هذه الدراسة فسنرى ظواهر أخرى في الالتفات إلى الماضي سنعرض لها في موقعها.

(6) إلفين توفلر، صدمة المستقبل، ترجمة محمد علي ناصف، ص 47.

(7)هناك مثل يدعم ما نذهب إليه في هذا السياق وهو مسرحية الكويت سنة 2000 التي كتبها سعد الفرج عام1964. فقد تنبأت هذه المسرحية بحدوث ظواهر جديدة لنظام الاستهلاك واللاإنتاج في عام 2000 «كاستيراد» و«الدقوس» و «المرق» =

= والسفر إلى أكثر س بلاد أوروبية يوم وليلة، وتنبأت بميوعة السلوك الاجتماعي وانحلاله. بيد أنّ مراجعة سريعة للظواهر الاجتماعية منذ السبعينات تكشف أن الكثير مما تنبأ به سعد الفرج قد تحقق قبل سنة 2000. وفي ذلك دلالة على أن سرعة التغير في مجتمعات الخليج العربي خانت توقعات الكاتب وتنبؤاته.

(8) عرضت مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» بإخراج صقر الرشود في ديسمبر-كانون أول عام 1973، ثم عرضت بنفس الإخراج في بيروت، ودمشق، والمغرب.

(9) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، ص 132.

(10) مسرحية «شياطين ليلة الجمعة» مسرح الخليج العربي 1973، ص 7.

(11) مسرحية «بحمدون المحطة» مسرح الخليج العربي، مخطوطة، 1974، ص 78.

(12) المصدر السابق، ص 45.

الفصل العاشر

(1) د. زهير حطب، ود. عباس مكي السلطة الأبوية والشباب، معهد الإنماء العربي، بيروت بدون تاريخ ص 163.

(2) د. محمود عبد القادر، الحراك المهني للآباء واتجاهاتهم نحو مستقبل أبنائهم في الكويت والبحرين، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد 4 السنة الأولى 1975.

(3) ولهلم رايخ، الثورة والثورة الجنسية، ترجمة محمد عيتاني، دار العودة بيروت 1972،

(4) ص 114.

(5) مسرحية «ضعنا بالطوشة» صالح موسى، إخراج عبد الأمير مطر، المسرح الشعبي، عرضت بالكويت في 2 /3/ , 1974 وبدمشق في يوليو / تموز 1976.

(6) فلوس ونفوس ص 49.

(7) عرضت مسرحية «أم الزين» عام 1974 بإخراج هاني صنوبر (مخرج مسرحي أردني) وكاتبها عبد الرحمن المناعي هو الكاتب الوحيد من قطر الذي سنشير لبعض أعماله المسرحية في هذا الباب، وذلك لما تنطوي عليه كتاباته في المسرح من ملامح فنية واضحة، وأهداف فكرية جادة.

(8) د. سناء الخولي، الأسرة في عالم متغيّر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974، ص 61.

(9) مسرحية الوكيل، سعد الفرج، المسرح العربي، مخطوطة، ص 51.

(10) أنظر. إبراهيم عبد الله غلوم، ظواهر التجربة المسرحية في البحرين، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982، ص 98.

(11) تحوّل خليفة العريفي بعد كتابة وإخراج (حـ-ب) عام 1975 إلى الإخراج. وقد أخرج مسرحيات

«سرور» و«السلطان الحائر» و«قابيل لكل العصور» وغيرها. ولم يكتب بعد (حـ-ب) سوى مسرحية بعنوان «المهرج» عام 1982.

(12) قدمت أسرة فناني البحرين مسرحية «بيت طيب السمعة»، وأخرجها سلطان سالم عام 1969، وعرضت في الكويت خلال العام نفسه.

(13)قام بإخراج مسرحية «مالان وانكسر» مؤلفها راشد المعاودة في مايو-أيار عام 1972 ثم أعيد عرضها عام 1978 بإخراج عبد الرحمن بركات.

(14) بيير آجييه توشار، المسرح وقلق البشر، ترجمة د. سامية أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 65.

الفصل الحادي عشر

(1) السيوب جمع «سيب» وهو البحار الذي يقوم بمساعدة الغواص، بأن يهيئ له أدوات الغطس في حالة النزول، أو يسحبه من قاع البحر في حالة الطلوع. والرضفاء جمع «رضيف» وهو بحار حديث عهد بالجحر، يقوم بتعلم إحدى المهنتين السابقتين.

(2) مسرحية «النواخذة» سالم الفقعان إخراج حسين الصالح الحداد، المسرح الكويتي، 22 / 2 / 1971. مخطوطة ص 42 ونشرت في كتاب صدر عن «مطابع صوت الخليج» الكويت، 1973.

(3) يضع راشد المعاودة في صدر مسرحيته تاريخا مغايرا لما ذكرناه عن «هدّة الغواويص» وهو عام 1939. والصحيح ما أثبتناه اعتمادا على مطالعتنا للوثائق البريطانية في المكتبة الهندية ومكتب الخارجية في لندن.

(4) مسرحية «سبع ليالي» راشد المعاودة إخراج عبد الرحمن بركات، مسرح أوال يوليو تموز 1971. مخطوطة ص 1. وقد عرضت المسرحية بنفس الإخراج في مهرجان دمشق المسرحي الثالث.

(5) المصدر السابق ص 15 .

(6) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص 222.

(7) النهام هو المغني الذي يصاحب البحارة في رحلة الغوص، ينشد لهم المواويل الشعبية بحنجرة قوية، لينما يشاركونه بالإيقاع والتصفيق.

(8) كتب جاسم الزايد أربع مسرحيات عرضت جميعها في الكويت وهي: «سبيت حي لوميت» التي أخرجها سعد المنير في يناير كانون ثاني 1976، و «هذا الميدان يا حميدان» التي أخرجها عبد الأمير مطر عام 1977. و «صبيان وبنات» لنفس المخرج عام 1980. ومسرحية «نورة» التي نراها أنضج مسرحيات الكاتب وأجدرها بالإشارة .

(9) مسرحية «إذا طاعك الزمان» لإبراهيم بو هندي، وإخراج محمد عواد، مسرح أوال 1973، مخطوطة ص 22.

(10) المصدر السابق ص 23.

(11) نظرية الأدب، تأليف عدد من الباحثين السوفييت، الجزء الخاص بالدراما، م. س. كوركيينيان، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980 ص 706.

(12) مسرحية «سرور» ص 34.

(13) مسرحية تنزيلات، مهدي الصايغ، إخراج منصور المنصور، مسرح الخليج العربي، يناير 1981

مخطوطة ص 18.

المراجع والمصادر

أولا: المراجع

1- إبراهيم، د. زكريا. سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، بدون تاريخ.

2- أرسطو في الشعر، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.

3- برتليمي، جان بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، مطبعة مصر، القاهرة 1970.

4- برجسون، هنري الضحك، بحث في دلالة المضحك، ترجمة د سامي الدروبي، د. عبد الله عبد الدايم، دار اليقظة العربية، دمشق 1964.

5- بروستاين، روبرت. المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية للتأليف والنشر القاهرة، بدون تاريخ

6- بنتلي، أريك الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية بيروت 1968.

7- بوتسي، ل، ج الملهاة في المسرحية والقصة، ترجمة أدوار حليم، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة،

8- بوتومور تمهيد في علم الاجتماع، ترجمة د. محمد الجوي وآخرون، دار المعارف مصر، 1980.

9- بينوت، إيف ما هي التنمية، ترجمة سعيد أبو الحسن، دار الحقيقة، بيروت بدون تاريخ.

10- توشار، بيير آجييه المسرح وقلق البشر، ترجمة د. سامية أسعد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

11- توفلر، ألفين صدمة المستقبل، ترجمة، محمد ناصف، دار نهضة مصر، القاهرة، 1974.

12- جاسكوين، بامبر الدراما في القرن العشرين، ترجمة محمد فتحي، دار الكاتب العربي، القاهرة بدون تاريخ.

13- جورفتش، جورج دراسات في الطبقات الاجتماعية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

14- جولدمان، لوسيان من أجل سوسيولوجيا الرواية، (بالإنجليزية) منشورات تافيستوك، لندن 1975.

15- حداد، قاسم المسرح البحريني.. التجربة والأفق، مطبعة وزارة الإعلام، البحرين 1982.

16- حطب، د. زهير تطور بنى الأسرة العربية، مركز الإنماء العربي، بيروت ط 1، 1976.

17- حطب، د. زهير / مكي، د. عباس. السلطة الأبوية والشباب مركز الإنماء العربي، بيروت، بدون تاريخ.

18- الخليفي، سليمان صقر الرشود والمسرح في الكويت، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت 1980.

19- الخولي، د. سناء الأسرة في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1974.

20- دوفينيو، جان سوسيولوجية المسرح، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،

دمشق جزءان، 1976.

21- ديوي، جون الفن خبرة، ترجمة د. زكريا إبراهيم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.

22- الراعي، د. علي الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، مصر، 1972.

23- رايخ، ويلهلم الثورة والثورة الجنسية، ترجمة محمد عيتاني، دار العودة، بيروت، 1972.

24- الرميحي، د. محمد البحرين.. مشكلات التغير السياسي والاقتصادي، دار ابن خلدون، بيروت، 1976.

25- الرميحي، د. محمد البترول والتغير الاجتماعي، في دول الخليج العربي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1975.

26- ريد، هربرت الفن والمجتمع، ترجمة فارس متري ظاهره، دار العلم، بيروت، ط 1, 1975.

27- عبد القادر، د. محمود التوافق النفسي والاجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته، رابطة الاجتماعيين، 1975.

28- عبد الله، د. محمد حسن الحركة المسرحية في الكويت، منشورات مسرح الخليج العربي، الكويت 1977.

29- عبد الله، د. محمد حسن المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء، دار الكتب الثقافية، الكويت 1978.

30- عبد الله، د. محمد حسن صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، الكويت، 1980.

31- عرسان، علي عقله سياسة في المسرح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1987.

32- غيث، د. عاطف التغير الاجتماعي والتخطيط، دار المعارف، القاهرة، 1966.

33- غلوم، إبراهيم عبد الله ظواهر التجربة المسرحية في البحرين، شركة الربيعان للنشر والتوزيع الكويت، 1982.

34- فروم، أريك الخوف من الحرية، ترجمة مجاهد، عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1972.

35- كوركينيان، م. س نظرية الأب، ترجمة د. جميل نصيف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980.

36- لافرتيسكي في سبيل الواقعية، ترجمة د. جميل نصيف، دار الحرية للطباعة، بغداد 1974.

37- لالو، شارل الفن والحياة الاجتماعية، ترجمة عاد التوا.

38- لوكاتشي، جورج دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976.

39- محجوب، د-محمد عبده الكويت والهجرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، بدون تاريخ.

40- محجوب، د. محمد عبده. الاتجاه السوسيوأنثروبولوجي، وكالة المطبوعات، الكويت، بدون تاريخ.

41- النفيسي. د. عبد الله الكويت الرأي الآخر، لندن 1978.

42- نيكول، الأرديس علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة.

43- نيكول، الأرديس المسرحية العالمية، ترجمة عثمان نويه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي مصر، جـ 1، بدون تاريخ.

44- نيكول، الأرديس المسرحية العالمية، ترجمة د. عبد الله عبد الحافظ متولي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، جـ 3، مصر، بدون تاريخ.
45- نيكول الأرديس المسرحية العالمية، ترجمة، د. نور شريف، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة جـ 5, 1966.
46- هاوزر، أرنولد الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة د. فؤاد زكريا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة (جزءان) 1969.

ثانيا: الدوريات

1- البعثة) كويتية (سبتمبر 1948.
2- البيان (كويتية) أبريل 1979، مارس 1981.
3- الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، عدد 2, 1977.د
4- دراسات الخليج والجزيرة العربية (جامعة الكويت) أكتوبر 1975.
5- الرائد، كويتية، يونيه 1953.
6- الشعب (كويتية) 27 فبراير 1958.
7- صوت الخليج (كويتية 20 كانون الثاني 1966).
8- عالم الفن (كويتية)-10 أكتوبر-24 أكتوبر 1971, 31 أكتوبر 1971.
9- كتابات، (بحرينية) عدد 3- أكتوبر 1979- عدد 3 سنة 2, 1977.
10- مجلة الكويت، 1- يناير 1969.
11- مجلة كلية الآداب والتربية، جامعة الكويت، يونيه 1976- ديسمبر 1976.
12- النهضة، كويتية، 14 / 12 / 1968.
13- اليقظة، كويتية، 16 / 12 / 1968.

ثالثا: مصادر الدراسة من الأعمال المسرحية التي وقعت الإحالة عليها:

- بو هندي. إبراهيم
1- إذا ما طاعك الزمان، مسرح أوال، مخطوطة، 1973.
2- سرور، مسرح أوال، مخطوطة، 1975.
- جمعة.أحمد
3- شهرزاد الحلم والواقع، مجلة كتابات، عدد 11، السنة 3, 1978.
4- أبو نواس يرقص الديسكو. دار الفارابي، بيروت 1982.
- الحزامي، سليمان
5- مدينة بلا عقول، دار العودة، بيروت 1971.
6- القادم، دار ذات السلاسل، الكويت 1978.
- الحداد، حسين الصالح
7- ناس وناس، المسرح الكويتي، مخطوطة 1966.

8- عتيج الصوف ولا جديد البريسم، المسرح الكويتي مخطوطة, 1967.
9- مشروع زواج، المسرح الكويتي، مخطوطة, 1969.
10- شرايكم يا جماعة، المسرح الكويتي، مخطوطة، . 1969.
11- عضني وآعضك، المسرح الكويتي، مخطوطة, 1970.
- الحكيم، توفيق
12- شهرزاد، دار الكاتب اللبناني، بيروت. 1973.
- خلف، أحمد خلف
13- اللعبة، مجلة كتابات، عدد15، السنة 4: . 1979.
- الرشود، صقر
14- أنا والأيام، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1964.
15- المخلب الكبير، مطابع الرأي العام، الكويت، بدون تاريخ.
16- المخلب الكبير، مسرح الخليج العربي، مخطوطة، 1965.
17- الطين مسرح الخليج العربي، مخطوطة، 1965.
18- الحاجز، مسرح الخليج العربي، مخطوطة, 1966.
- الرشود والسريّع، صقر / عبد العزيز
19- 1- 2- 3- 4- بم مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1972.
20- شياطين ليلة الجمعة مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1973.
21- بحمدون المحطة، مسرح الخليج العربي، مخطوطة, 1974.
- سالم، سلطان
22- نادي المتفرجين، دار العودة، بيروت 1974.
- السريّع-عبد العزيز
23- الأسرة الضائعة، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1963.
24- فلوس ونفوس، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1970.
25- الجوع، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1964.
26- عنده شهادة، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1965.
27- لمن القرار الأخير، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1968.
28- الدرجة الرابعة، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1971.
29- ضاع الديك، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1972.
30- ضاع الديك، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت1981.
31- تمثيلية، ملحق مجلة الرائد 1972
- السر يّع، محمد
32- مجنون سوسو مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1974
33- بخور أم جاسم، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1969.
- الصايغ، مهدي
34- هدامة، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1976.
35- تنزيلات، مسرح الخليج العربي، مخطوطة 1980.
- الضويحي، عبد الرحمن

36- سكانه مرته، المسرح الشعبي، مخطوطة 1964.
37- أصبر وتشوب، المسرح الشعبي، شريط فيديو1965.
38- الجنون فنون، المسرح الشعبي، شريط فيديو1965.
39- كازينو أم عنبر، المسرح الشعبي، مخطوطة 1966.
40- حرامي آخر موديل، المسرح الشعبي، مخطوطة 1967.
41- إنتخبوني، المسرح الشعبي، مخطوطة 1967.
42- رزنامة، المسرح الشعبي، مخطوطة 1967.
- عبد اللطيف، طارق
43- عالم غريب غريب غريب، المسرح العربي، مخطوطة. 1976
- العريفي، خليفة
44- حـ-ب مسرح أوال، مخطوطة 1975 .
- العلي، حسن يعقوب
45- الثالث، المسرح العربي مخطوطة 1976.
46- عشاق حبيبة، المسرح العربي، مخطوطة 1976.
- عوا د، محمد
47- كرسي عتيق، المسرح البحريني، مخطوطة 1971.
48- السالفة وما فيها، مسرح أوال، مخطوطة 1972.
49- العطش، مجلة كتابات، عدد 3- السنة 2- 1977 .-الفرج، سعد
50- الكويت سنة 2000، المسرح العربي، مخطوطة 1975.
51- عشت وشفت، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1975.
52- الوكيل، المسرح العربي، مخطوطة.
- الفقعان، سالم
53- النواخذة، المسرح الكويتي، مخطوطة 1971 . منشورة في كتاب، مطابع صوت الخليج، الكويت 1973 .-المعاودة، راشد
54- بيت طيب السمعة، أسرة فناني البحرين، مخطوطة 1969.
55- سبع ليالي، مسرح أوال، مخطوطة 1971.
56- مالان وانكسر، مسرح أوال، مخطوطة 1972.
57- توب توب يا بحر، مسرح الجزيرة. مخطوطة1975 .-المناعي، عبد الرحمن.
58- أم الزين، المسرح القطري، مخطوطة 1974.
59- يا ليل يا ليل، مسرح السد، مخطوطة 1979.
60- المغنى والأميرة، مسرح السد، مخطوطة 1980.
- موسى-صالح
61- يمهل ولا يهمل، المسرح الشعبي، مخطوطة 1966.
62- العلامة هدهد، المسرح الشعبي، مخطوطة 1970.
63- محكمة الفنانين، المسرح الشعبي، مخطوطة 1974.
64- شرايج بو عثمان، المسرح الشعبي، مخطوطة1974.
65- مفاوضات مع الشيطان، المسرح الشعبي، مخطوطة1974.

66- ضعنا بالطوشة، المسرح الشعبي، شريط فيديو1974.
- النشمي، محمد
67- ضاع الأمل، المسرح الشعبي، مخطوطة1958.
68- شرباكة، المسرح الشعبي، مخطوطة 1958.
69- بغيناها طرب صارت نشب، المسرح الكويتي، مخطوطة 1964.
70- حظها يكسّر الحصى، المسرح الكويتي، مخطوطة 1964.
71- فرحة العودة، المطبعة العصرية، الكويت، 1971.

المؤلف في سطور

دكتور إبراهيم عبد الله غلوم حسين

* ولد في مدينة الحد-البحرين عام 1952.

* حصل على دكتوراه الدولة من كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة التونسية في الأدب العربي الحديث عام 1952.

* أستاذ مساعد في كلية البحرين الجامعية.

* عضو ورئيس سابق لأسرة الأدباء والكتاب-البحرين.

* رئيس تحرير مجلة كلمات التي تصدرها أسرة الأدباء والكتاب.

* عضو ومدير سابق لفرقة مسرح أوال-البحرين.

* كتب العديد من الأبحاث والدراسات حول القصة والمسرحية والحركة الثقافية بصفة عامة في منطقة الخليج العربي، كما صدرت له مؤلفات منها :

1- القصة القصيرة في الخليج العربي، دراسة نقدية تحليلية. عام 1980

2- ظواهر التجربة المسرحية في البحرين عام 1981.

* يعمل منذ فبراير 1986 أستاذاً زائراً في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت .



المتلاعبون بالعقول

تأليف: د. هربرت شيللر

ترجمة: عبد السلام رضوان